PALAESTRA 134.
UNTERSUCHUNGEN UND TEXTE
AUS DER DEUTSCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE,
herausgegeben von
Alois Brandl, Gustav Roethe und † **Erich Schmidt.**

Uhlands Gedichte und das deutsche Mittelalter.

Von

Prof. Dr. Hermann Schneider.

Gedruckt mit Unterstützung der
Preußischen Akademie der Wissenschaften.

BERLIN.
MAYER & MÜLLER
G. m. b. H.
1920.

Inhaltsverzeichnis.

Vorwort.

Die Untersuchungen, die ich vorlege, hehandeln ein literarisches Abhängigkeitsverhältnis, das jedem bekannt ist und längst in jeder wünschenswerten Weise geklärt erscheinen mag. Genaues Zusehen ergibt, daß es an einer wirklich exakten und durchgreifenden Behandlung des vermeintlich so auf der Oberfläche liegenden Problems noch gebricht: längst geprägte billige Formeln pflegen sich von einer Darstellung in die andere fortzupflanzen. Ein ernsthafter Lösungsversuch hat sich als dankbare Aufgabe herausgestellt, da er Uhlands literarische Erscheinung in manchen neuen Zusammenhang einreiht und erst einen Einblick in das Maß seiner allmählichen künstlerischen, vor allem stilistischen Vervollkommnung und Selbsterziehung gewährt.

Der stofflichen wie der formalen Beeinflussung durch wirkliche und angebliche Denkmäler mittelalterlicher Sitte und Sprache mußte nachgegangen werden. Dadurch ergab sich zunächst eine Zweiteilung. Manches mag so auseinandergerissen worden sein, das näher zusammengehörte; im Ganzen aber vollzieht sich die inhaltliche Beeinflussung und Entlehnung in anderen Perioden und geht auf andere Vorbilder zurück als die sprachliche. Daß der wirklich positive dichterische Ertrag der Mittelalterstudien auf keinem der beiden Gebiete lag, sondern auf einem dritten, dem Nachspüren schwerst zugänglichen, soll der letzte Abschnitt darlegen.

Ursprünglich waren die folgenden Ausführungen als Prolegomena zu meiner Uhlandbiographie gedacht und als solche schon 1917 fertiggestellt. Die Ungunst der Zeit hat

sie zunächst zurückgehalten, sodaß sie jetzt nur mehr als Nachzügler des umfassenden Werkes erscheinen, das in seinem 2., 3. und 6. Kapitel die Ergebnisse bereits knapp andeutend vorausnimmt. Trotzdem darf ich sie dem wissenschaftlichen Leser der Biographie nicht vorenthalten, da sie zu vielem dort nur Behaupteten erst den Erweis bringen.

Die Drucklegung wäre natürlich unter den heutigen Verhältnissen noch weniger möglich gewesen als zwei bis drei Jahre früher, hätte mir die Hochherzigkeit der Preußischen Akadmie der Wissenschaften nicht einen Zuschuß bewilligt, der den lange gehegten Wunsch nach erschöpfender und abschließender Veröffentlichung meiner Uhland gewidmeten Studien endlich zur Wirklichkeit werden läßt. Dafür sei ihr aufrichtiger Dank gesagt. Desgleichen dem Verlage für seine aufopfernde Zuvorkommenheit.

Prof. Dr. H. Schneider.

1. Kapitel.

Die Vorzeit in den Gedichten des jungen Uhland.

1. Die drei Knabenballaden.

Mit fünfzehn Jahren, 1802, hat Uhland seine erste Ballade zu schreiben versucht, das Lied vom armen Vater. Es stammt nicht nur, wie der Titel verrät, „aus einem unvollendeten Gedicht", sondern ist auch in sich selber unvollendet. Einen sehr subjektiven Grund dafür hat der junge Dichter in naiver Offenherzigkeit angegeben:

Doch weiter ichs nicht singen mag,
Zu weich wird mir das Herze.

Er hat aber noch wahrscheinlicher deshalb nicht weiter gesungen, weil er zunächst nichts weiter zu singen wußte. Auf das Motiv des Jungfrauenraubs, das im Mittelpunkte des Gedichtes steht, sah er sich in der Lieblingslektüre seiner Knabenzeit, den Ritter- und Räuberromanen, auf Schritt und Tritt verwiesen. Ich erinnere z. B. an Wächters „Männerschwur und Weibertreue" (im ersten Band der Sagen der Vorzeit) und an Cramers „Hasper a Spada". Im ersteren Halbroman ist das rätselhafte Verschwinden Helenes von Maienthal, im letzteren der Raub der Gattin des Helden erregendes Moment der Handlung. Zu Wächter stimmt auch das einsame Schloß im Wald als Aufenthaltsstätte der Geraubten. Von einem gramgebeugten alten Vater weiß allerdings keine Quelle, sondern nur von einem hilfreichen Liebhaber, und zu einem solchen hat es das „Dirnlein wonnesam" in dem Gedichte des knabenhaften Studenten noch nicht gebracht. Uhland fühlte wohl, daß ein zu steigerungsloser Abschluß erzielt worden wäre, wenn er nach den vielen mißglückten Befreiungsversuchen endlich einen siegreichen Rivalen des „fürchterlichen Räuber-

degens“ hätte auftreten lassen. Seine mangelnde Erfindungsgabe bedurfte noch so sehr der Krücken, daß er den Stoff erst wieder aufgriff, als er bei Saxo den Bericht von einem merkwürdigen Zweikampf gefunden hatte, der einen alten Vater aus großer Not befreite.

Als ein „Harfnerlied“ ist der Balladenansatz bezeichnet: Uhlands Ehrgeiz scheint also damals gewesen zu sein, mit den in die halbdramatischen Rittererzählungen eingereihten und Harfnern (z. B. Minnehold bei Wächter, Klingsor bei Cramer) in den Mund gelegten Gedichten zu wetteifern. Diese sind meist lyrischen Charakters, doch auch volksmäßige Balladen fehlen nicht, wie das Lied bei Wächter im ersten Band der Sagen der Vorzeit:

Ritter Rudolf über die Heide ritt,
wollt' zu Feinsliebchen reiten.

Auf den Plan zu einem Rahmenwerk in Wächterschem Stil wird man aus der Notiz des Titels nicht schließen dürfen.[1])

Ein Harfner erscheint auch zu Beginn der ersten vollendeten Ballade Uhlands, Hermann und Utha, die dem Februar des Jahres 1803 ihre Entstehung verdankt.

Du kömmst vom Schlosse Wolkenstein
Dort auf des Berges Stirne?
Sprich, Harfner, ist Graf Hildebrand,
Ist seine Utha dir bekannt,
Die minnigliche Dirne?

In dieser Eingangsstrophe, die dem verkleidet zurückkehrenden Kreuzritter Hermann in den Mund gelegt wird, fühlt man sich wieder in mehr als einer Hinsicht an Wächter erinnert. Eine stereotype Figur, eine stereotype Vokabel aus den Sagen der Vorzeit, scheinbar sogar ein direkt entlehnter Name. Der landkundige Harfner erscheint als Bote, der, in diesem Fall unbewußt, die Anknüpfung zwischen der „Dirne“ — nie heißt ein junges Mädchen ritterlichen Standes bei Wächter anders — und dem Liebhaber vermittelt. Und eine Hauptfigur von Wächters schon

---

1) Korrekturnote: So glaubte ich 1917. Meine neueren Funde beweisen noch viel engeren Anschluß an Wächter.

öfter herangezogener erster und bester Erzählung, eine intrigante Liebhaberin von deren Helden freilich, führt den Namen Uda. Doch schöpfte Uhland wahrscheinlicher diesen Namen aus einer anderen Quelle, die ihm mit Wächter gemein war: Utha ist auch bei Ossian ein Mädchenname, und da die sobenannte Jungfrau in der Erzählung „Karrikthura" einen Hermann zum Vater hat, so kann man ihre ossianische Abkunft für gesichert annehmen. Einen Drochmar vermag ich unter den gälischen Helden nicht zu finden, doch klingt er an Bildungen wie Rothmar an, und ein Duchomar wird in „Fingal" mit düsteren Farben gekennzeichnet: aus derartigen Formen wird sich der junge Uhland den abenteuerlichen Namen seines Bösewichtes selbst zurechtgemacht haben.

Die Einwirkung Wächters erstreckt sich weiterhin auf einige Nebendinge. Daß ein Totgeglaubter noch am Leben ist und unerkannt heimkehrend seine inzwischen zu Macht gelangten Feinde bei einem großen Gelage gewahrt, ist ein Zug, den Uhland z. B. bei Wächter in den „Brüdern des Bundes für Freiheit und Recht", im vierten Band der „Sagen der Vorzeit" antreffen konnte, wo Ernst von Falkenhelm seinen Feinden eine derartig peinliche Überraschung, seiner Schwester eine unvermutete Freude bereitet. Die Beziehungen zu dieser weitschweifigen und konfusen Geschichte werden dadurch noch etwas enger, daß der tote Ernst von Falkenhelm sich dem Herzog „um Mitternacht vernehmen lassen", den Feind also auf gleiche Weise von seinem Ableben unterrichten will, wie dies der Jungfrau Utha von ihrem scheidenden Geliebten in Aussicht gestellt worden ist:

Werd' ich, sprach Hermann, eh' er schied,
Im fernen Lande fallen:
So soll mein Geist um Mitternacht,
Wenn nichts als Kauz und Eule wacht,
Zu dir herüber wallen.

Man könnte bei diesem Zug ja auch an Goethes Franz, der „sich anzeigt", oder an die Bürgersche Lenore denken,

aber das Wächtersche Vorbild liegt doch näher. In der Abwesenheit des Geliebten und nach dem Tode des Vaters ist der grausame Graf Drochmar mit der Heldin nach einer Methode verfahren, die Uhland in so ziemlich jeder Sage der Vorzeit von tyrannischen Rittern oder Herrschern angewandt finden konnte: Die widerspenstige Dirne wandert in den Turm. So im „Harfner" (Bd. I): der König läßt seine Schwester, die sich vergangen hat, in einen einsamen Turm werfen, und der Helene von Maienthal wird, als sie in die Gewalt des Ritters Wolfstein gerät, dasselbe Schicksal zuteil.

Dieser Turm nun aber, der, wie wir gleich sehen werden, in Uhlands jugendlicher Phantasie und Dichterei eine fast unheimlich große Rolle spielt, führt uns auf die Spur einer anderen Vorlage, die für den Bau der Ballade bedeutsam gewesen ist: Es gibt eine „Romanze" [1]) von Matthison, aus

---

[1]) Romanze (Ged., 5. Aufl., 1802, S. 283):

Ein Fräulein klagt' im finstern Turm
Am Seegestad' erbaut.
Es rauscht' und heulte Wog' und Sturm
In ihres Jammers Laut.

Rosalia von Montanvert
Hieß manchem Troubadour
Und einem ganzen Ritterheer
Die Krone der Natur.

Doch ehe noch ihr Herz die Macht
Der süßen Minn' empfand,
Erlag der Vater in der Schlacht
Am Sarazenenstrand.

Der Ohm, ein Ritter Manfry, ward
Zum Schirmvogt ihr bestellt.
Dem lacht' ins Herz, wie Felsen hart,
Des Fräuleins Gut und Geld.

Bald überall im Lande ging
Die Trauerkund' umher:
Des Todes kalte Nacht umfing
Die Rose Montanvert.

Ein schwarzes Totenfähnlein weht
Hoch auf des Fräuleins Burg;
Die dumpfe Leichenglocke schallt
Drei Tag' und Nächt' hindurch.

Auf ewig hin, auf ewig tot,
O Rose Montanvert!
Nun milderst Du der Witwe Not,
Der Waise Schmerz nicht mehr.

So klagt' einmütig Alt und Jung,
Den Blick von Tränen schwer,
Vom Frührot bis zur Dämmerung,
Die Rose Montanvert.

Der Ohm in einen Turm sie barg,
Erfüllt mit Moderduft,
Drauf senkte man den leeren Sarg
Wohl in der Väter Gruft.

Das Fräulein horchte still und bang
Der Priester Litaney'n;
Trüb' in des Kerkers Gitter drang
Der Fackeln roter Schein.

dem Jahre 1791, die, halb Schauerballade und halb lyrisches Stimmungsbild, für den jungen Dichter, der sie bei seinen übrigen handgreiflichen Beziehungen zu Matthison sicher gekannt hat, ein lockendes Vorbild abgeben mußte. Ich setze sie anmerkungsweise hierher, um von dem Maße der Abhängigkeit Uhlands einen Begriff zu geben.

Uhlands Utha entspricht in vielem der Rose von Montanvert: Wie diese im Munde aller Troubadours ist, so weiß von jener ein fahrender Harfner Auskunft zu geben. Beide Unglückliche sind seit dem Tode des Vaters in der Gewalt eines grausamen Oheims. Aber während Graf Hildebrand friedlich zu seinen Ahnen eingegangen ist, hat der Ritter von Montanvert im Kreuzzug sein Leben eingebüßt; ein Motiv, das sich Uhland für seinen Hauptthelden zunutze macht:

Für mich ist keine Hülfe mehr,
Mein Vater schläft auf immer;
Mein Trauter sank, so sagt man mir,
Ach! unterm heiligen Panier
In früher Jugend Schimmer —

so läßt er seine Utha klagen. — Drochmar und Ritter Manfry scheinen einander an Verworfenheit ebenbürtig zu sein. Das Motiv der Gier nach dem Erbe der Nichte ist bei ersterem nicht besonders hervorgehoben, aber ohne weiteres vorauszusehen, denn nur so erklärt sich sein Vorgehen, das an resoluter Grausamkeit dem Manfrys zwar nicht ganz gleich, aber nahekommt: Er läßt ihr die Wahl, ob sie „still ins Kloster ... ob im Kerker will vermodern bei den Schlangen“. Ehe sie noch ihre Wahl hat treffen

---

Sie ahnte schaudernd ihr Geschick,
Ihr ward so dumpf und schwer;
Im Todesgrau'n erstarb ihr Blick,
Sie sank und war nicht mehr.

Des Turms Ruinen an der See
Sind heute noch zu schaun.
Den Wandrer faßt in ihrer Näh'
Ein wundersames Grau'n.

Auch mancher Hirt verkündet Euch,
Daß er, bei Nacht, allda,
Oft, einer Silberwolke gleich,
Das Fräulein schweben sah.

können, ist sie schon gleich der Matthisonschen Heldin in den Turm geworfen worden, dessen Schrecknisse Uhland mit noch krasseren Farben ausmalt als das Vorbild. Er steht allerdings nicht am Seegestade, sondern offenbar innerhalb der Burgumfriedung, doch an hinreichend schauerlichem Ort: Er ist, wie der Turm bei Matthison, mit Moder erfüllt, denn Utha sieht ihr Loos voraus, daß sie vermodern wird unter Schlangen. Als nun der heimgekehrte Held Hermann nach wildem Mahl sich im nächtlichen Burggarten den Bildern der Erinnerung hingibt, da ist die Anfangssituation des Matthisonschen Gedichts gegeben und das Fräulein kann seine Klagen im finstern Turm beginnen, die aber hier zum Glück nicht ungehört verhallen.

Bisher haben sich die Ballade und die lyrische Romanze Zug für Zug entsprochen, es möchte scheinen, als habe Uhland den Mut und die Erfindungsgabe besessen, dieser unglücklichen Eingekerkerten den Liebhaber zur Seite zu stellen, der nach Matthisons bedauernder Bemerkung der Rose von Montanvert noch fehlte. Aber eine solche Unterstellung hieße seiner Selbständigkeit zuviel zutrauen. Hier setzt in Wahrheit nur eine neue Quelle ein, die auch zur Abrundung des früher Erzählten wichtiges Material hat liefern können.

Sollte man Gewährsmänner für die Uhlandschen Balladen dieser frühesten Zeit unter den Dichtern des 18. Jahrhunderts namhaft machen, so müssen dies weit eher als Bürger, auf den man verwiesen hat, die Stolberge sein. Dieselbe unbekümmert schwatzhafte Breite bei dick aufgetragener Treuherzigkeit. „Hermann und Utha“ nun ist über die Matthisonschen Anregungen hinaus erst zur Ballade geworden durch ausgiebige Anleihen bei Chr. Stolbergs Elise von Mansfeld.

Der ritterliche Namensvetter des Verfassers dieses Gedichtes ist das unbezweifelte Vorbild Hermanns, gleich Uhlands Helden befreit er die gefangene Geliebte aus der Haft des bösen, geldgierigen Oheims. Dieser hat der vaterlosen Elise von Mansfeld die Wahl gestellt, ob sie ins

Kloster wandern oder seine Schwiegertochter werden will. Von beidem hält sie die heimliche Liebe zu dem Ritter Stolberg ab, der bei einem zufälligen Ritt in die Burg des Oheims der Klagenden hoch oben am Fenster eines Turmes gewahr wird. Man vergleiche namentlich folgende Partien aus den Klagereden der beiden Mädchen:

Stolberg: Mein Vater war ein reicher Graf,
Nun ist das Erbe mein;
O wär' ich arm! dies schnöde Gut
Ist Ursach meiner Pein.

Mein Oheim dürstet Tag und Nacht
Nach meinem Hab' und Gut,
Drum sperrt in diesen Turm mich ein
Des harten Mannes Wut.

Hier blieb' ich, droht' er, wo ich nicht
Erwähl' am dritten Tag,
Ob ich den Sohn zum Ehemann,
Ob ich ins Kloster mag.

Wie eilig wär' die Wahl gescheh'n,
Ich tät' den Schleier an,
Ach, liebte nicht mein junges Herz
Den besten, schönsten Mann.

Uhland: Graf Drochmar hält in diesem Turm
Mein Oheim, mich gefangen.
Er läßt die Wahl mir, ob ich still
Ins Kloster, ob im Kerker will
Vermodern bei den Schlangen.

Drei Tage sind mir noch vergönnt,
Von beiden eins zu wählen.
Den Schleier träfe meine Wahl,
Wenn nicht ein schwacher Hoffnungsstrahl
Noch glömm' in meiner Seelen.

Dieser gründet sich eben auf ihre Ahnung, daß Hermann dem Gerüchte zum Trotz doch nicht dem Kreuzzuge zum Opfer gefallen ist.

Man sieht, hier stimmt vieles ganz ausgezeichnet zu Uhlands Ballade, fast zu gut, so nämlich, daß Matthisons Romanze neben dieser Quelle beinahe entbehrlich erscheinen möchte. Sie ist es in Wahrheit nicht, denn nur aus ihr — die möglicherweise selbst aus Stolberg geschöpft hat — konnte Uhland die rührsamen Farben zur Ausmalung der schrecklichen Situation der Verlassenen entnehmen: Ein äußerlich und innerlich gleich schauerlicher Turm ist die Lokalität des einsamen Gefängnisses, es ist ein modererfüllter richtiger Kerker, während Elise auf einem nicht näher geschilderten hochgelegenen Turmzimmer in Haft gehalten wird. Sodann zwingt das Motiv des Kreuzzugs zur Annahme einer Abhängigkeit von Matthisons; zwar lag es einigermaßen auf der Straße und Uhland hätte es z. B. auch aus Fr. L. Stolbergs Ballade von Philipp Erbach, dem unvermutet heimkehrenden Kreuzritter, entnehmen können. Aber hier fand sich der Zug doch im unmittelbaren Zusammenhang mit sonstigen übernommenen Motiven, deren eines uns noch bei der anderen Ballade des Jahres 1803 begegnen wird.

Die Befreiung erfolgt bei Uhland viel müheloser, ohne waghalsigen Sprung von Seiten des Mädchens, wie ihn Elise tun muß, um in die Arme des Retters zu gelangen, und auch ein Kampf mit dem bösen Oheim bleibt Hermann erspart, denn als am nächsten Morgen die rechtmäßige Erbin in den Armen ihres Beschützers gesehen wird, da ist Drochmars Macht gebrochen und der Schmeichler schnöde Schar alsbald (in deutlichem Vorklang zu „des Sängers Fluch") „wie im Sturm zerstoben".

Wir haben dem jungen Dichter ausgiebig die Karten aufdecken müssen: Von einer selbständigen Leistung bleibt unter diesen Umständen blutwenig übrig, das Gedicht wird fast zum Exerzitium, das sein poetisches Scheindasein vier Vorlagen, Wächter, Ossian, Matthison und Stolberg zu verdanken hat.

Größere Hoffnungen aber als in dieser ersten Probe erweckt der Balladendichter, wenn er sich noch im Lauf

desselben Jahres an einer Quelle von der Art schult, wie er sie dann später seinen reifsten Schöpfungen zugrundelegen sollte. Leider bleibt diese Stoffwahl zunächst auf Jahre hinaus vereinzelt.

Ein Geschichtschreiber der deutschen Vorzeit, Paulus Diakonus, hat seinem Epos „Alboin“ den Stoff geliefert. Es blieb aber nicht bei dieser einen Art der Verwertung langobardischer Geschichte. Ziemlich gleichzeitig fällt die Abfassung der Romanze:

Das Roß am Zügel führend
Durchirrt Arioald,
Der Langobarden König,
Um Mitternacht den Wald.

Sieht man sich nun in der Historia Langobardorum (IV. Buch, Kap. 41) nach diesem König um, so wird man zunächst sehr enttäuscht sein; wir erfahren da nur, daß er anstelle seines wegen Wahnsinns verjagten Vorgängers Adaloald *a Langobardis substitutus est* und müssen uns im übrigen mit der lakonischen Notiz begnügen: *De cujus regis gestis ad nostram notitiam aliquid minime pervenit,* und nach ein paar Zeilen, die von anderen Dingen handeln, heißt es im 42. Kapitel: *Igitur Arioald postquam super Langobardos duodecim annis regnum tenuit, ab hac luce subtractus est.* Wenigstens hat ein Dichter nach dieser Äußerung des Chronisten das Recht, einem der Geschichte so unbekannten Fürsten Erlebnisse und Taten nach Belieben aufzubürden. Aber in Wahrheit hat Uhland auch hier, wie sich zeigen soll, nur wenig eigenerfundenes beigesteuert.

Ohne es vielleicht zu wissen, hat er sich hier ja einen der beliebtesten Novellenstoffe des Mittelalters und der Renaissance vorgenommen: die Geschichte von der verleumdeten, eingekerkerten und durch Gottesgericht gereinigten Königin. Aber keine der drei landläufigen Fassungen der Erzählung, die Gaston Paris' Aufsatz (*Annales du Midi* XII, 5 ff. 1905) geschieden hat, will zu der Uhlandschen stimmen, und es ist auch bei keiner der bekannteren novellistischen

Gestaltungen des Stoffes zu ersehen, wie Uhland damals zu deren Kenntnis hätte gelangen können. Seine Quelle muß anderer Art, mithin historisch, gewesen sein.

Blättert man in der *Historia Langobardorum* ein paar Seiten weiter, so trifft man auf einen König Rodoald, von dessen Gattin Gundiperga Folgendes erzählt wird: *Haec dum de crimine adulterii aput virum accusata fuisset, proprius eius servus Carellus nomine a rege expetiit, ut cum eo qui reginae crimen ingesserat pro castitate suae dominae monomachia dimicaret. Qui dum cum criminatore illi singulari certamen inisset, eum cuncto populo adstante superavit. Regina vero post hoc factum ad dignitatem pristinam rediit.*

Uhland müßte immerhin noch viel Erfindungskraft entwickelt haben, wenn er diesen Bericht erst auf den farblosen Arioald übertragen hätte. Er muß sich auf irgend eine Weise darüber unterrichtet haben, daß es mit der Zuverlässigkeit des Paulus Diakonus in der in Betracht kommenden Geschichtsperiode nicht zum besten bestellt ist, und so griff er zur Ergänzung nach einem anderen Historiker, mit dessen Hilfe er die Lücken der Historia Langobardorum auszufüllen vermochte: Auch Fredegar kennt Gundebergas Schicksale, gestaltet sie weiter aus und reiht sie richtiger ein. Bei ihm ist sie die Gattin eben jenes Uhlandschen Arioald oder Charoald, wie er ihn nennt, und von den Schicksalen der Königin weiß der Chronist zu erzählen was folgt. (IV. Buch, 51. Kapitel).

Gundeberga regina, cum esset pulchra aspecto, benigna in cunctis et piaetate plenissema christiana, aelimosinis larga, praecellenti bonitatem eius, diligebatur a cunctis. Homo quidam nomen Adalulfus ex genere Langobardorum, cum in aula palatiae adsiduae obsequium regis conversaretur, quadam vicae ad reginam veniens, cum in eius staret conspectum, Gundeberga regina eum sicut et citeris diligens, dixit, honeste staturae Adalulfo fuisse formatum. Ille haec audiens, ad Gundebergam secrecius ait, dicens: Furmam status meae laudare dignasti, stratus tui iobe subiungere.' Illa fortiter denegans cumque dispiciens, in faciam expuit. Adalulfus

cernens se vitae periculum habere, ad Charoaldo regem protinus cocurrit, petens, ut sigrecius quod ad suggerendum habebat exponeret. Locum acceptum, dixit ad regem: 'Domina mea, regina tua Gundebarga apud Tasonem ducem secrecius tribus diebus locuta est, ut te venino interficerit, ipsum coniugatum sublimarit in regnum.' Charoaldus rex, his mendatiis auditis, credens, Gundobergam in Caumello castro in unam turrem exilio trudit. Chlotarius legatus diriens ad Charoaldum regem, inquirens, qua de re Gundebergam reginam, parentem Francorum, humiliasset, ut exilio retrudisset, Charoaldus his verbis mendaciis, quasi viretatem subsisterint, respondebat. Tunc unus ex legataries nomen Ansoaldus, non quasi iniunctum habuisset, sed ex se ad Charoaldo dixit: 'Liberare potebas de blasphemeo causam hanc. Iube illum hominem, qui huiuscemodi verba tibi nunciavit, armare, et procedat alius de parte reginae Gundebergae, quique armatus ad singulare certamine. Iudicium Dei, his duobus confligentibus, cognuscatur, utrum huius culpae repotationes Gundeberga sit innoxia, an fortasse culpabelis.' Cumque haec Charoaldo regi et omnibus primatis palatiae suae placuisset, iobet Adalulfum armatum conflictum adire certamine, ut de partae Gundebergae, procurrentibus consubrinis, Gundebergam et Aripertum, homo nomen Pitto contra Adalulfu armatus adgreditur. Cumque confligissent certamine, Adalulfus a Pittone interficetur. Gundeberga statim de exilio post anno tercio regressa, sublimatur in regno.

Man lege neben diesen Bericht die Uhlandsche Romanze und die vollkommene Abhängigkeit wird einleuchten; allerdings auch die Freiheit, mit der sich der kommende Meister der historischen Ballade sofort dem chronikalisch überlieferten Stoffe gegenüberzustellen weiß: Ganz sein Eigentum scheint nämlich die (auch in keiner Fassung der Novelle belegte) Wendung, daß der Gatte selbst für die Beklagte eintritt und sie im Gotteskampf von der schweren Anklage reinigt. Die Erfindung ist sehr glücklich; was hätte der Leser an einem Carellus oder Pitto als Gegnern Adalulfs für Interesse nehmen können, an einer Figur also, die gerade

nur zu dieser Funktion in die Ballade eingetreten wäre? In der Novelle ist der Erretter wie bekannt meist ein heimlicher Liebhaber der Königin, einen solchen aber konnte Uhland natürlich unter keinen Umständen brauchen. Desgleichen hütete er sich vor der Zersplitterung des Interesses, die eine Einführung der fränkischen Gesandten mit sich gebracht hätte. Im übrigen zeigt sich bei näherem Vergleich, den ich hier nicht durchzuführen brauche, daß Uhland sich ganz nebensächliche Züge der Vorlage zu nutze gemacht hat. So erwähnt er die dreijährige Dauer der Haft der Königin, den Turm, in dem auch diese Gefangene schmachtet; ebenso oft begegnen kleine Abweichungen, so nennt der Verleumder Adalulf hier „der Etrusker verruchten König" als angeblichen Bundesgenossen der Königin, und anstelle des Giftmordes soll Meuchelmord den Arioald bedrohen.

Trotz des zweifellos günstigen Urteils, zu dem diese Parallele führt, darf man wie gesagt auch hier Uhlands Gestaltungskraft nicht überschätzen. Die Einkleidung, die er dem historischen Stoffe verleiht, ist seltsam genug, um die Vermutung zu rechtfertigen, daß er hier mehrere nicht recht vereinbare Vorlagen etwas unvollkommen zusammengenietet habe. Man sollte doch meinen, der König wisse, daß seine Frau im Turm einer ganz bestimmten Burg gefangen sitze; höchst merkwürdig, daß er sich erst auf der Jagd verirren muß, um zu ihrem Sitze zu gelangen, und doppelt seltsam, daß ihn erst ein rührsames Lied, das sie im Kerker anstimmt, über ihre Anwesenheit in diesem Gemäuer belehren muß! Wie verfiel Uhland auf diese Einleitung seiner Romanze? Offenbar dadurch, daß er in Wächters Sagen der Vorzeit die Geschichte von einem auf der Jagd verirrten Könige gelesen hatte, dem allerlei seltsame Begegnungen zuteil werden. (Im 7. Band: Der Fündling von Egisheim; der verirrte König ist übrigens kein anderer als Konrad II, der dem späteren Dramatiker durch dieses Abenteuer zuerst in nicht ganz günstigem Licht erschienen sein mag). Und vor allem, weil auch hier wieder das Vorbild der nun typisch werdenden Jungfrauen im Turm

maßgebend war. Das einzige Gerät, das den von solch traurigem Geschick betroffenen Wächterschen „Dirnen“ in der Hand zu bleiben pflegt, ist die Harfe. Als die uns schon bekannte Helene von Maienthal in die Gewalt Wolfsteins geraten ist, befiehlt dieser seinem Knechte: „Du, führe diese Dirne in den Turm, und trage Sorge, daß ihr nichts fehle; gib ihr auch eine Harfe, damit sie Zeitvertreib habe.“ (Sagen d. V. I, 89, cf. auch z. B. IV, 476). So also kommt die gefangene, namenlose Königin bei Uhland ebenfalls zu der Harfe, deren klagende Zaubertöne „die leisatmende Ruh' um die finsteren Türme der Burg“ durchdringen. Bei Wächter handelt es sich darum, den Aufenthaltsort Helenes festzustellen, als ihre Freunde an der Burg erschienen sind: da gibt ihnen ihr Harfenspiel und ihr Gesang Kunde von ihrem Verweilen; auch sie haben sich nächtlicherweise und unwissend herangeschlichen und erhalten so Nachricht von der Vermißten. Der Sänger Minnehold stimmt selbst ein Lied an, in dessen letzte Zeile die gefangene Helene mit Harfe und Stimme einfällt. Dem einsamen Arioald ist es nicht nach Singen zumute, er hat überhaupt keinen Grund, seine Anwesenheit zu verraten, sondern er schleicht sich wieder hinweg, um öffentlich zu verwerten, was er im Geheimen erlauscht hat.

Durch das unverdächtige Zeugnis, das er nun von der Treue seiner Frau erhalten hat, erscheint sein Eintreten für sie im Gotteskampf völlig gerechtfertigt. Die Anregung zu letzterem entstammt ja in erster Linie der Quelle, aber in Einzelheiten der Schilderung hat sich Uhland sicher wieder an seinen Romanvorlagen geschult. Das Motiv ist bei Wächter, Cramer, Spieß ungemein häufig. „In jener Zeit,“ heißt es Sagen d. V. II, 207, „war des Richters Ausspruch bei jeder zweifelhaften Sache, wie auch hier: Gott müsse selbst im Kampfgerichte entscheiden.“ Typisch ist in diesen Darstellungen (ich erinnere z. B. an Spießens „Mathilde und Oswald“), daß der Vertreter der gerechten Sache zunächst in Nachteil gerät, dann aber, die Kräfte zusammenraffend, den Feind doch zu Fall bringt. Das ist auch bei Uhland

V. 140/143 der Fall. Eine Reminiszenz an die Matthisonsche „Romanze“ — auf deren Einfluß ich auch den nichtssagenden Titel zurückführen möchte — scheint noch einzudringen: Dort wird geschildert, wie die glühenden Fackeln des eigenen Begräbniszuges grell in den Kerker der Unglücklichen hereinfallen. Das hat Uhland Eindruck gemacht, und da er den Effekt in seiner ersten Ballade nicht hatte brauchen können, sparte er sich ihn für die zweite auf, verwendete ihn aber auf selbständige symbolische Weise: Vor den lodernden Fackeln, die im Hofe der Burg entzündet werden, verschwindet das nächtliche Grauen im Kerker. Der öffentlichen Rehabilitierung der Verleumdeten, für die sich in keiner Quelle Anhaltspunkte fanden, ist dann noch ein übergroßer Raum gegönnt, und die seltsame Bild- und Vergleichsfreudigkeit, in der Uhland das ganze Gedicht hindurch geschwelgt hat, feiert in dieser selbständigsten, aber nicht recht rühmlichen Schlußpartie besondere Triumphe.

2. Das vorzeitliche Weltbild der Jugendgedichte und seine Quelle.

Das Bild, das Uhland in diesen drei oder zweieinhalb Balladen vom Mittelalter entwirft, mag knabenhaft genug anmuten, die Personen und Situationen mögen noch allzusehr den Geschmack an vagen Schilderungen der Vorzeit verraten, in denen Abenteuerlichkeit und Rührseligkeit dominiert; dennoch wird sich zeigen lassen, daß nicht lediglich der 15/16 jährige Jüngling kurze Zeit für solche Art Mittelalterlichkeit geschwärmt hat, sondern daß sich in den Balladen von 1803 bereits die charakteristischen Motive, Stimmungen und Gestalten beisammenfinden, die ein paar Jahre hindurch in seinen in die Vergangenheit führenden epischen und halberzählenden Gedichten vorwiegen; ja, die in einer bestimmten Gruppe derselben mehr als ein Jahrzehnt lang Farbe und Ton bestimmen sollten. Solange er in der Ballade jener verschwommenen Zeit- und Ortlosigkeit huldigt, die er in der „Romanze“ nur vorübergehend überwunden hat, kann er sich auch von den typisch werdenden Menschen und Situa-

tionen seiner Frühdichtung nicht befreien. Wohl werden sie mit ihm etwas älter und reifer, aber nicht farbiger und lebenswahrer.

Statt daß wir von Gedicht zu Gedicht vorschreitend jedesmal eine Quellenanalyse versuchen, wird es bei der Gleichartigkeit dieser Produktion am Platze sein, das Typische herauszuheben und auf seine Ursprünge zurückzuführen. Der einzelne Zug ist bei den oft so handlungsarmen vorzeitlichen Gemälden und Stimmungsbildern minder wichtig als die gleichförmige Gesamthaltung. Wie erscheint also, so fragen wir, die mittelalterliche Welt, wie erscheinen die Menschen der Vorzeit in dieser Gruppe Uhlandscher Gedichte?

Die anfängliche Erfindungsarmut des Dichters zeigt sich am verstimmendsten in der steten Wiederkehr gewisser Personen nicht nur, sondern auch ganz feststehender Situationen, in denen namentlich die bevorzugtesten dieser Gestalten, Ritter und Jungfrau erscheinen. Die Jungfrau ist gefangen (Armer Vater, Hermann, Romanze, Blinder König, Turm im Wald, Lieder der Vorzeit) oder Gefangenschaft ist ihr wenigstens angedroht (Pilgerin). Der Ort der Haft ist verschieden, ein Schloß, eine Felsenschlucht, mit Vorliebe wählt Uhland aber den uns schon sattsam bekannten Turm, den er im Jahre 1806 sogar zum Titelhelden eines Gedichts (Der Turm im Wald) gemacht hat. Die Vorstellung dieses schauerlichen Aufenthalts wehrloser Frauen kann der junge Poet nicht loswerden, und auch wo er keine Dulderin dort unterzubringen weiß, gefällt er sich in der Schilderung der grausigen nächtlichen Einsamkeit solcher Türme, wie er sie selbst in friedlich bemooster Verfallenheit in der Heimat vor Augen sehen konnte. Außer den genannten Gedichten führt er 1804 in der „Zauberin“, 1811 im „Königssohn“, 1809 in der „Steinernen Braut“ vor oder in einen derartigen Wohnort des einsamen Schauers, aber nirgends vermag er die gewünschte Stimmung zu erzeugen.

Die Jungfrauen, ob sie nun gefangen sind oder nicht, zeigt er mit Vorliebe einsam in sehnendem Harren. Das

einsame Fräulein von 1806, das wachehaltende (Fräuleins Wache) von 1808, ähneln sich sehr; meist harren Uhlands Jungfrauen natürlich, wie die erstere, des fernen Geliebten, so schon Utha, dann Helwine (Der Abschied, 1804), die Jungfrau in dem Gedicht „Die Zauberin“, die gleich Utha von einem Kreuzfahrer verlassene Schöne in dem Gedicht „Anspruch“, die Heldin in „Ritter und Dame“ (1807). Bisweilen findet die Sehnsucht ihren Ausdruck darin, daß die Jungfrau vom Turm der Burg ausschaut: so die Königstochter im „Schäfer“ (1805), die Jungfrau in der „Maiklage“ (1805), die vermählte Geliebte in der „Entsagung“ (1806); auch der sterbende Held (1804) Sven sieht visionär seine Buhlin in dieser Stellung vor sich. Noch das herzogliche Fräulein im „Taillefer“, dessen Neigung zu dem Titelhelden so diskret angedeutet ist, blickt ihrem streitbaren Sänger vom Turm aus nach, und auch sonst wird bei Uhland gern von der Zinne herab ins Weite gespäht: Das tuen allabendlich die „Drei Fräulein“ (1806), von denen man nicht weiß, ob das Spähen den Liebhabern oder dem Vater gilt; in dem Dialog „Mahnung“ (1805) erscheint ein Harfner auf der Zinne, und auch der pflichtgetreue alte König ersteigt in der Dämmerstunde eine Plattform, um sich rundschauend vom Wohl seiner Untertanen zu überzeugen (Der König auf dem Turm, 1805).

Den Trost der einsam harrenden Jungfrauen nun haben wir schon in der „Romanze“ kennen gelernt: es ist die Harfe, die wie jener unglücklichen Königin so auch der Helwine im „Abschied“ und dem „Einsamen Fräulein“ in die Hand gelegt ist. 1805 und 1809 sind nach diesem Lieblingsinstrument sogar zwei Gedichte betitelt, in denen es allerdings zwei von ihren Liebsten verlassenen Männern, einem Sänger und einem Ritter, über die Leiden der Einsamkeit hinweghilft.

Die Trennung der Liebenden und die Ungewißheit über ihr Schicksal, die den Hauptgrund für die so gerne geschilderte wehmütige Einsamkeit abgibt, wird auf verschiedene Weise geendet: Die Vereinsamte beschwört den fernen

Trauten und zaubert sich ihn vor Augen; so in der „Zauberin“ und im „Einsamen Fräulein“. Im ersteren Fall kann die Zitation freilich nur von dem Ableben des Geliebten Kunde bringen, und so bleibt der Jungfrau, die sich längerer Trennung nicht gewachsen fühlt, nichts übrig, als dem Teuern nachzusterben. Wie es diesem Mädchen im Turm der Zauberin ergeht, so sagt es Helwine von sich selbst, Sven („Die sterbenden Helden“) von seiner „Sängerin“ voraus, und am eindrucksvollsten noch ist dieser Tod aus Sehnsucht und geschwundenem Lebenwillen in der „Nonne“ (1805) geschildert. Übrigens ist ein solches Dahinsiechen an gebrochenem Herzen nicht auf Frauen beschränkt: Der „Toten Braut“ (1804) stirbt der erst noch so „schön lächelnde“ Jüngling alsbald nach, und der verwaiste Schiffer in der „Elfenkluft“ wird gleichfalls mit seiner vorangegangenen Geliebten durch den Tod vereinigt. Eine Vereinigung in höherem geistigem, die Schranken der Zeitlichkeit durchbrechendem Sinn wird für die Sehnsüchtigen angedeutet in der „Harfe“ und in „Olos Augen“ (beide 1805).

Die natürlichste und schönste Lösung aller bangen Spannung ist aber natürlich die endliche gesunde und wohlbehaltene Rückkehr des Geliebten zu der harrenden Jungfrau. So haben wir schon Hermann in den Kerker Uthas eindringen sehen, und wie er zunächst unkenntlich die Heimat betritt, ist es überhaupt beliebt, daß die lange ferne gewesenen verkleidet eintreffen, um die Überraschung zu erhöhen. So im „Anspruch“, wo der Held wie in der ähnlich gestimmten, dem gleichen Jahr entstammenden „Entsagung“ als Harfner erscheint; ob im „Turm im Wald“ die Harfnertracht des gleichfalls unvermutet Zurückkehrenden auch Maskerade ist, muß dahinstehen. Das letztgenannte Gedicht greift aufs genaueste die Wiedersehenssituationen aus Hermann und Utha auf, während ein anderer Zug aus diesem Balladenerstling, der zögernde Glaube an den Tod des kreuzfahrenden Geliebten, im „Anspruch“ wiederkehrt. Gleich dem scheidenden Hermann will auch Helwin im „Abschied“ seinen Tod aus der Ferne der Geliebten anzeigen.

Manchmal erfolgt die Rückkehr aber in weniger idyllischer Weise: Hermann ist ja bereits als fremder Gast in das Gelage seines Feindes eingetreten, und diese Szene erschien dem jungen Uhland so effektvoll, daß er sie in der Urfassung des „Königssohnes" (wohl schon 1807) nochmals wiederholt hat (Ged. II, 121). Ein unheimlicher, plötzlich auftretender Störer der Festfreude ist ja auch der schwarze Ritter. Das Wiedersehen zwischen den Liebesleuten geht nicht immer so erfreulich vor sich wie in den genannten weichlichen Gedichten: bisweilen findet der Jüngling die Jungfrau tot. Auch dies ein Effekt, der Uhland besonders beweglich und ansprechend dünkte, denn er hat ihn zu verschiedenen Zeiten dreimal angebracht. Am primitivsten in der „Braut" (1804), unter Mehrung der Liebhaber und Steigerung der Traueräußerungen in „Der Wirtin Töchterlein" (1809) und, aus der bürgerlichen wiederum in die ursprüngliche ritterliche Sphäre zurückversetzt, im „Traurigen Turnei" (1812).

Das Turnier ist eine weitere Situation, in der Uhland seine Helden gerne aufsucht. Die erste Romanze, in der das der Fall ist, „Der Dank" (1804), scheint sich zunächst zu einem tragischen Ausgang anzuschicken, endet dann aber doch noch günstig. Im „Schwarzen Ritter" aber und im „Rosenkranz" sind die Turniere ihrem Verlauf nach ebenso „traurig" wie in dem so betitelten Gedicht. Nur bei dem Turnei im „Jungen König und der Schäferin" (1807) geht es licht und heiter zu.

Dieser junge König hat bekanntlich vieles mit dem „Königssohn" aus dem einstweilen zurückgelegten Romanzenzyklus gemein, und die Helden der beiden Seriengedichte verkörpern den Typus Uhlandscher Jünglinge am reinsten. Jede individuelle Charakteristik dieser blutlosen Helden ist getilgt, auch wo die Vorlage eine solche bot: Dem Königssohn im „Blinden König" darf der Makel einer dumpfen tatenlosen Jugend trotz Saxos Bericht nicht anhaften, ebenso wie die Titelfigur dieses Gedichts lediglich in ihrer rührsamen Eigenschaft als bürgerlicher Vater und

nicht als bedrängter Monarch geschildert ist. Als sorglicher und trauernder Vater tritt ein greiser König auch auf in der „Braut“, im „Schloß am Meer“, im „Schwarzen Ritter“. Uhland scheint also nur die zwei Extreme des jungen tatenlustigen und des alten, entkräfteten Fürsten zu kennen. Einen Tyrannen auf dem Throne hat er außer in dem mörderischen König Sifrit (Die drei Lieder, 1807) erst wieder in „Des Sängers Fluch“ gezeichnet, wie überhaupt Bösewichter in den frühen Balladen nicht häufig sind. Wir treffen auf zwei wilde Grafen, jenen Drochmar und den Geliebten in der „Pilgerin“, dann auf drei nicht näher bezeichnete, aber höchst furchterregende Räuber, im „Armen Vater“, im „Blinden König“ und im „Königssohn“.

Durch diese Welt der abenteuernden, die Lande durchwandernden, Mädchen erlösenden, Räuber bestehenden, turnierenden jungen Ritter und Könige und der einsam bei Harfenschlag des Freundes oder Erlösers harrenden Jungfrauen zieht als Tröster und Vermittler der Harfner oder Sänger, auch er natürlich mit dem typischen Saiteninstrument ausgerüstet. Drei Gedichte beginnen mit einer Frage an den Sänger, der über Land zieht und deshalb allenthalben Bescheid wissen muß: Er soll jedesmal Auskunft geben über ein Schloß, das der Frager kennen zu lernen oder zu besuchen wünscht: „Du kommst vom Schlosse Wolkenstein?“ (Hermann und Utha) „Hast du das Schloß gesehen, das hohe Schloß am Meer?“ (Schloß am Meer.) „Welch herrlich Schloß auf jenem Berg?“ (Königssohn VIII, Fassung von 1811 und 1807?) Im ersten Gedicht spielt der Sänger weiter keine Rolle, im zweiten wird er gar nicht ausdrücklich genannt, doch ist bei diesem Dialog an die Unterredung zweier Sänger zu denken; nur im Königssohn wird der alte blinde Sänger greifbar, er ist eine der wenigen Gestalten, die in die fertige Form des Zyklus 1812 Aufnahme gefunden haben. Der Sänger ist weiterhin Hauptperson in den Gedichten „Die Harfe“, „Anspruch“, „Der Turm im Wald“, er wird zum Sprecher des langen, seltsamen Dithyrambus „Der Sänger an die Sterbende“ 1805, und ein kurzes Gedicht

von 1805 ist nach ihm betitelt, entwirft aber ohne vorzeitliches Gepräge nur ein nichtssagendes Gemälde seiner Empfindungen beim Beifall der Menge. Der Typus des streitbaren Sängers, der das Schwert ebensogut zu handhaben weiß wie die Harfe, ist dem jungen Uhland noch nicht so lieb und vertraut wie dem reiferen Dichter, er begegnet zuerst in den „Drei Liedern“ 1807. Aber noch später, in „Des Sängers Wiederkehr“ und „Des Sängers Fluch“, hat er Harfnergestalten jenes älteren Schlages gezeichnet, denen die Streitfreudigkeit Volkers und Taillefers abgeht. Aus der Rolle des Sängers heraus sucht Uhland selbst zu dichten im „Armen Vater“, im „Harfnerlied am Hochzeitstag“ und, viel lebendiger, im „Jungen König und der Schäferin“.

Das sonstige Personal der Gedichte ist sehr beschränkt: Wir treffen zweimal auf Zauberinnen, die eine ist Herrin eines geheimnisvollen Turmes, die andere einer magischen Linde (Die Zauberlinde), wir begegnen sehr flüchtig einem Mönch und einer Nonne, einem Pilger und einer Pilgerin, drei Schäfern und einer Schäferin. Bei keiner dieser Personen ist die Rede davon, daß sie zur Erzielung eines realistischen vorzeitlichen Weltbildes dienen könnten oder auch nur sollten, in allen Fällen wird ihr Stand rein sentimental charakterisiert und aufgefaßt. Daß Uhland auf den von der Königstochter geliebten Schäfer 1805 (dem er übrigens noch im gleichen Jahr einen in die „schönste Fürstin“ verliebten Gärtner zur Seite stellte,) 1807 eine vom Königssohn geliebte Schäferin folgen ließ, ist kennzeichnend genug für die Sparsamkeit, mit der er seinen kleinen poetischen Hausrat verwertet hat.

Fruchtbarer nun aber als die Feststellung der relativen Dürftigkeit dieses dichterischen Motiv- und Gestaltenschatzes ist die Untersuchung von dessen Herkunft und Entstehung. Woher hat Uhland die Elemente zu dem soeben ihm nachgezeichneten vorzeitlichen Weltbild genommen?

Die Frage ist zum einen Teil schon beantwortet. Wir haben gesehen, was Wächters Sagen der Vorzeit zur Ent-

stehung der beiden Balladen des Jahres 1803 beigetragen haben, und auch dort, wo so unmittelbare Einflüsse nicht zu bemerken sind, wird sich nachweisen lassen, daß Uhlands jugendliche Vorstellungen vom Mittelalter — nicht sowohl von dessen wirklichen Kulturverhältnissen, denn diese haben ihm zunächst gar kein Interesse abgenötigt, sondern von den damals lebenden Menschen und ihren typischen Schicksalen — zum guten Teil aus dieser Quelle geflossen sind. Dafür steht uns auch ein äußeres Zeugnis zu Gebote. Als Justinus Kerner 1809 in Hamburg weilt, schreibt ihm Uhland (26. Juli): „Hast du nicht Veit Webers Bekanntschaft gemacht? Die Sagen der Vorzeit hab' ich zwar in neuerer Zeit nicht gelesen, aber ehemals waren sie mir sehr wert. Der Mann muß in alten Geschichten sehr bewandert sein und wüßte Dir vielleicht vieles Merkwürdige zu sagen und zu zeigen."

Leider muß gesagt werden, daß Uhland gerade die guten Seiten dieser Weberschen Altertumskenntnis in seinen jugendlichen Nachahmungen unberücksichtigt gelassen hat. Die drastischen, Götzisch derben Rittergestalten der Sagen der Vorzeit hat er beiseite geschoben und sich lieber an die wenig zahlreichen Erzählungen gehalten, die in einer historisch ungreifbaren Fabelzeit spielen. So ist es am ehesten die Atmosphäre des Wächterschen „Harfners" (B. I) und des „Tugendspiegels" (B. III) in der sich Uhland wohl fühlt. Schon erwähnt wurde, daß seine Vorliebe für verwitterte Türme und darin oder in festen Schlössern gefangene, mit der Harfe als Trösteinsamkeit ausgestattete Dirnen aus dieser Quelle stammt, und das gleiche gilt von dem Gefallen an wunderbaren Rettungen und Befreiungen, auch durch Totgeglaubte, wie sie Wächter besonders liebt. Auch dessen Mädchen, z. B. Ida in der traurigen Geschichte vom Ritter Wolf (II. B), spähen mit Vorliebe von der Zinne der väterlichen Burg nach ihrem Buhlen aus.

Selten nur, wie erwähnt, sucht Uhland in diesen Geschichten ritterliches Detail zu geben, wo er es tut, zeigt er sich im Banne desselben Vorbildes. Die einzige Romanze,

in der er eine realistische Ritterszene bietet, ein Turnier um seiner selbst willen und nicht wie sonst als farblose Staffage schildert, läßt sich in allen Einzelheiten auf eine Sage der Vorzeit zurückführen.

In der schon öfter genannten, für Uhland mannigfach vorbildlichen Erzählung Der Harfner schildert Rinold, der Liebhaber der Königstochter, das Turnier, in dem er durch Besiegung der tapfersten Ritter das Herz Allwines gewonnen hat. (B. I, 387 ff.). Daraus ist Uhlands Gedicht Der Dank hervorgegangen. Ich begnüge mich, die Vergleichspunkte kurz hervorzuheben: (In Klammern die Züge, die sich nur bei Wächter finden.) Ein unbekannter und noch unerprobter Jüngling (in schlechter Rüstung) kommt auf das Turnier geritten (besteht zuerst den König) und reitet kühn zum Entsetzen der Zuschauer (speziell der Königstochter) den tapfersten, bisher unbesiegten Ritter an. (Lutkyn bei Wächter, bei Uhland namenlos.) Es gelingt ihm, des gewaltigen Kämpfers Herr zu werden, und „die Kampfrichter erkannten ihm den ersten Dank zu“. (Wächter.) Die nun folgende Erzählung hat Uhland in seiner Weise gefühlvoller ausgestattet, mit Benutzung des Doppelsinnes eines in der Vorlage gebrauchten Ausdruckes. Im Harfner heißt es:

Rinold: Die Freude meines Herzens ging über allen Ausdruck.

Ulfar: Mein guter, braver Junge, wie ward Dir da?

Rinold: Sinnlos ward ich. Aber nicht der Ruhm des Sieges, nicht das köstliche Kleinod des Danks war es, was meine Freude zu dem Grad erhöhte, sondern bloß der Gedanke, ihn aus Allwinens Händen zu empfangen.

Daß diese Sinnlosigkeit ihres Geliebten sich durch starke äußere Symptome verriet, berichtet Allwine selbst im Folgenden. „Du zittertest,“ so erzählt sie, „wie Du vor mir auf den Knieen lag'st, Dein keuchender Odem zischte durch das durchbrochene Visier Deines Helm's und die Kette am Arme schwankte hin und her.“

Die Sinnlosigkeit des glücklichen Siegers in diesem Moment hohen Triumphes erreicht bei Uhland noch einen

weiteren Grad, wie sich aus den folgenden Zeilen des Gedichtes ergeben mag:

Und sieh'! im schimmernden Gewand
Eine Jungfrau wunderhold
Erhub in ihrer weißen Hand
Den schönen Kranz von Gold.

Er fiel auf seine Kniee,
Und band den Helm sich los:
Da war er bleich von Mühe,
Von dem erlitt'nen Stoß.

Sie hatt' in seine Locken kaum
Gesetzt den goldnen Dank:
Als hin auf ihres Kleides Saum
Der kranke Ritter sank.

Der Schluß ist etwas anders als in der Vorlage, obschon natürlich auch hier volle Vereinigung der Liebenden erzielt wird. Im „Dank“ schmilzt beim Anblick des bewußtlosen Helden die Sprödigkeit der nunmehr minnewunden Jungfrau dahin und sie erklärt dem Wiedererwachenden: „Sei mein, so bin ich Dein.“ Bei Wächter offenbart Rinold der Fürstin in der stillen Kemenate, wohin sie sich zurückgezogen haben, daß er kein anderer ist als der früher schon von ihr geliebte Harfner. Hier ist also nicht nur wie bei Uhland frühere Liebe des Jünglings zu der Schönen anzunehmen, sondern gegenseitiges Einverständnis.

Will man an Uhlands Neubearbeitung dieser doch ziemlich pointelosen Turniergeschichte ein Verdienst herausfinden, so müßte es in der geschickten und dramatisch bewegten Art zu suchen sein, in der er die bei Wächter nur skizzierte Figur des Gegners, eines gefürchteten Turnierhelden, an die Spitze des Gedichts treten läßt und ihr eine kräftige Warnungsrede an den wagemutigen Jüngling in den Mund legt.

Schon aus dem Titel der vorliegenden Novelle, aus dem Beruf, dem Ulfar, der Vater und Rinold, der Sohn, obliegen, geht hervor, daß die dominierende Rolle des Harfners oder

Sängers in Uhlands frühen Balladen aus Wächter entlehnt ist. In den eigentlichen Rittergeschichten pflegt er als Vertrauter, Ratgeber, Bote Verwendung zu finden. Hier erscheint er als romantische Hauptfigur, und wenn wir den Alten und den Jungen gemeinsam zum königlichen Schlosse wallen und dort durch ihre Kunst die Herzen rühren, die Zuneigung einer fürstlichen Frau, den Zorn eines Herrschers erregen sehen, so entnehmen wir daraus, daß Wächtersche Anregungen bei Uhland noch bis in „Des Sängers Fluch" weitergewirkt haben. Übrigens hat der Schöpfer der Sagen der Vorzeit die schottische Ballade, die bekanntlich diesem Gedicht zur Vorlage gedient hat, selbst vor Augen gehabt; der Name Esthmer, der im Harfner verwendet wird, zeigt Vertrautheit mit der Gruppe Herderscher Volkslieder, der auch der „Eifersüchtige König" angehört.

Wenn Wächter so von einer der stilistischen Hauptvorlagen seines Schülers — s. das folgende Kapitel — den Herderschen Volksliedern, sich abhängig zeigt, der werdende Balladendichter daher in der Lage war, Motive aus diesen direkt und indirekt zu entnehmen, so steht es ähnlich mit einer anderen Quelle, die man für den jungen Uhland mit Recht, aber vielleicht allzu eifrig in Anspruch genommen hat. Neben der nachweislichen Vermittelung durch Wächter (ich erinnere an den Namen Utha) muß ihm diese auch durch eigene Lektüre nahegetreten sein: Uhland sieht sein phantastisches Mittelalter auch gerne durch die trübe Brille Ossians [cf. An einen Freund II, 259].

Melancholische Stimmungen, trübe Mondscheinnächte und düstre Nebelwolken würden allein noch keinen Schüler Ossians kennzeichnen, und von Ossianischer Formgebung, seinem stereotypen Pathos, seiner formelhaften Bildersprache, seinen engbegrenzten Epitheten, seinen Metren ist bei Uhland keine Rede. Daß er sich dennoch an dem Pseudogälen geschult hat, zeigen neben ein paar Namen gewisse typische inhaltliche Elemente. Direkten Einfluß eines bestimmten Ossianischen Motivs auf ein Uhlandsches Gedicht

wage ich nicht festzustellen. Wohl aber mutet uns manches an dem vorzeitlichen Weltbild des jungen Schwaben vertraut an, wenn wir von dem alten Barden herkommen. Greise, kraftlos gewordene Könige, verlassene, harfenspielende, sich sehnende und wenn nötig dem Geliebten nachsterbende Mädchen sind da zu treffen. Wir belauschen so manche mut- und schmerzvolle, auch der Liebsten gedenkende Rede sterbender Krieger, wir sehen geehrte Sänger vor den Sitz der Könige treten und durch ihre Lieder Macht auf die Gemüter ausüben. Der aus dem Krieg heimkehrende Schilrik findet seine Geliebte Vinvela vor Sehnsucht gestorben, was sie nicht abhält, ein Gespräch mit ihm zu beginnen. (Karrikthura.) Ein alter blinder König schickt vertrauensvoll den jungen Sohn an eigener Stelle in den tötlichen Zweikampf. (Kroma.) Die Geister verstorbener Freunde tun sich kund, der Tod ist überhaupt keine Grenzscheide des Daseins. Derartige Züge, die sich nirgends genau, aber vielfach annähernd mit Uhlandschen Jugendmotiven decken, begegnen in großer Zahl. Die individualtitätslose Ungreifbarkeit dieser blutleeren Gestalten scheint dem Nachahmer eben zugesagt zu haben. Die spezifisch keltischen Züge konnte er mit leichter Mühe unterschlagen und dadurch noch größere Farblosigkeit erzielen.

Doch wurde er auf nordisch-vorzeitlichem Gebiet glücklicherweise alsbald auch mit einer derberen, echteren Kost bekannt und vertraut. Neben Wächter, für dessen Einwirkung gleich noch weitere Beispiele anzuführen sein werden, tritt als gleichwertiges, Ossian bei weitem überlegenes Vorbild für den mittelalterlichen Motiv- und Vorstellungsschatz die Dänengeschichte des Saxo. Auch ohne das ausdrückliche Zeugnis der Frau Uhland ließen sich die Beziehungen zu dieser mit Händen greifen, und Moestue (Uhlands Nordische Studien, S. 63) geht nicht zu weit, wenn er Saxo für einen ausgesprochenen Lieblingsschriftsteller des jungen Uhland erklärt. Der Dichter hat aber nicht nur in dem dramatischen Plan „Hyld und Helgo", in den Epenentwurf „Helgo und Starkather", im „Blinden König" und

in den „Sterbenden Helden“ aus dieser Quelle geschöpft, sondern hat auch im allgemeinen seinem mittelalterlichen Weltbilde eine Reihe von Saxoschen Zügen eingefügt. Die Hinweise von Moestue bedürfen auf diesem Gebiete noch einiger Ergänzungen.

Das sporadische Auftauchen von dialogischen Gedichten (Abschied, Sterbende Helden) beweist einen gewissen Einfluß auch formaler Art. Vor allem aber wird die Dänengeschichte für Uhland ein Repertorium von Namen, die er übernommen hat ohne sich streng an die Charaktere der betreffenden Persönlichkeiten zu binden. Helgo und Helga vereinigt er zu einer Sterbeszene, die bei Saxo keine Entsprechung findet, Bjorn und Helwin, dem er selbständig eine Helwine zur Seite stellt, werden als Namen von Liebhabern übernommen. In dem Zusammenhang, in dem letzterer in der Quelle auftritt, wird von Signes Liebestod erzählt, dessen Muster die sterbefreudige Helwine folgen zu wollen erklärt (cf. Moestue S. 61. Die ebenda behauptete Beziehung der „Braut“ zu Saxo ist zu weit hergeholt). Und auch die ungenannte Geliebte des Bjorn, die dem in der Ferne Gefallenen gleich treulich nachstirbt, wird in einem echt Saxoschen Zusammenhang vorgeführt: Sie kommt auf den Turm einer Zauberin, die ihr über das Schickal des fernen Verlobten Auskunft geben soll. Von solchen Zauberinnen ist bei Saxo oft die Rede, z. B. im 7. Buch, aus dem ich folgende Notiz aushebe: (Müller S. 320) ... *perita augurii foemina ... cujus carminum tanta vis erat, ut rem quantalibet nodorum consertione perplexam e longinquo soli sibi conspicuam et constantem evocare posse videretur.* Diese Andeutung hat Uhland recht geschickt und in stimmungserregender Weise zum Mittelpunkte seines Gedichtes von 1805: „Die Zauberin“ gemacht, dessen Titelheldin durch ihre magischen Künste dem verlassenen Mädchen den toten Geliebten vor Augen führt.

Ist also die Figur der Zauberin auf Saxo allein zurückzuführen, so bietet sich für einen anderen Typus der Uhlandschen Frühzeit die Dänengeschichte als eine mögliche

Quelle neben den Sagen der Vorzeit: Auch Saxo weiß zahlreiche Taten von kühnen und ruchlosen Mädchenräubern zu erzählen. Vor allem ist Harthbenus im 7. Buch in dieser Eigenschaft gefürchtet, der *raptas regum filias stupro foedare gloriae loco ducebat, illum perimere solitus, a quo peragendae Veneris usu prohiberetur ... Nec ultionem effugit, qui ei se comparatione virtutis aequare praesumeret* (S. 327). Also das genaue Vorbild jenes fürchterlichen Räuberdegens im „Lied vom armen Vater". Ich weiß nicht, ob Uhland 1802 schon mit Saxo bekannt war: dann könnte sein „Blinder König" die Kontamination zweier Stellen der Dänengeschichte darstellen. Was dies Gedicht der Quelle zu verdanken hat, braucht nach den Ausführungen von Moestue u. a. nicht erörtert zu werden.

Die bei Uhland sich mehrmals findende Störung eines Gelages durch einen unerwarteten, in finsterer Verkleidung erscheinenden Gast gehört zu Saxos typischen Szenen. (Ich habe darauf schon einmal gelegentlich verwiesen, in Die Gedichte und die Sage von Wolfdietrich S. 232: das am besten stimmende Beispiel findet sich im 7. Buch, S. 330). In beiden Situationen nun, als unerkannt und überraschend eintretender Gast und als Befreier eines von Räuberwillkür bedrängten Mädchens erscheint derjenige Saxosche Held, den sich Uhland zum Liebling erkoren zu haben scheint: Olo. Die echt nordisehe Erzählung von der durchbohrenden Gewalt seiner Augen (VII, 370) [1]) hat er sogar 1805 zum

[1]) S. 370. Quae vox (Äußerung) praecipuam Oloni subeundi discriminis cupititudinem attulit. Consuerat autem virgo hospitum vultus propius accedendo quam curiosissime praelato lumine contemplari, quo certius susceptorum mores cultumque perspiceret. Eandem quoque creditum ex notis atque lineamentis oris conspectorum perpendisse prosapiam, solaque visus sagacitate cujuslibet sanguinis habitus discrevisse. Quae quum Olonem scrutabundis aggressa luminibus constitisset, inusitato oculorum ejus horrore perstricta paene exanimis concidit. At ubi sensum redditus vigor spiritusque liberius meare coeperat, rursum juvenem conspicari conata lapso repente corpore ceu mente capta procubuit. Tertio quoque dum clausam dejectamque aciem attolere nititur, non modo oculorum motu, certe etiam pedum regimine defecta subito lapsum decidit. Adeo vigorem

Gegenstand eines kleinen, fragmentarisch anmutenden aber doch vielleicht vollendeten Gedichtes gemacht, Olos Augen. Da zeigt sich wieder so recht deutlich, wie sich alles beim jungen Uhland dem sentimentalen Schema beugen muß. Die Königstochter erschrickt nicht vor dem mächtig flammenden Auge des vermeinten Bettlers, der sich dadurch schon als außerordentliche Persönlichkeit kundtut und durch sein schließliches Hervortreten die Erwartung rechtfertigt, die der Strahl seiner Blicke erregt hat: sondern hier kehrt der glanzäugige Olo, zu Anfang rührselig von der verlassenen Braut beweint, als Bettler verkleidet zurück, wird von ihr gelabt und am Augenaufschlag erkannt. Nach der unklaren Schlußstrophe glaubt sie mit ihm in den Himmel ein-

stupor hebetat. Quo visu Olavus, cur toties cassum corpore praebuisset interrogat. Qua se truculento hospitii visu perculsam testante, eundemque et regibus ortum et, si raptorum vota refelleret, suis perquam dignum amplexibus asserente, rogatur a cunctis Olo, (nam os pileo obnuptum habebat) discusso velamine cognoscendi capitis notas praebere. Tum ille, cunctis moerorem deponere animumque procul a dolore habere jussis, detecta fronte avidus omnium in se oculos eximiae pulchritudinis admiratione deflexit. Flava quippe caesarie nitentique capillatio erat. Caeterum pupillas, ne visentibus formidine forent, palpebris arctius obstringendas curabat. Crederes repente, animis spe meliorum erectis tripudiare convivas, dissultare aulicos, summamque aegritudinem effusa mentium hilaritate convelli. Igitur spe metum levante, altera convivii facies, nec quicquam initio par aut persimile fuit.

Dagegen bei Uhland nach einem sentimentalen Sehnsuchtsseufzer, nach Olos nun erloschener Augenpracht, die natürlich in einem „wundervollen Liebesblick“ ihren besten Ausdruck findet, folgende Erzählung:

Dann ging sie durch den Säulensaal,
Vorbei an einem Bettler nah;
Er lehnt' im trüben Lampenstrahl
Halbeingeschlummert da.
Die Liebliche erbarmt sich sein,
Sie beut ihm einen Becher dar:
Nimm hin! Wohl macht der goldne Wein
Die Augen frisch und klar.
Er hebt die Augen groß und gluh,
Der Becher ihrer Hand entfährt:
Mein Olo, himmlisch Auge Du!
Wir starben, sind verklärt!

gegangen zu sein oder sie erkennt, daß er sie als Toter besucht.

Es mögen sich auch abgesehen von diesen direkten Entlehnungen noch Züge finden, für die Saxo die Anregung gegeben hat. So glaube ich bis zur Auffindung einer besseren Quelle, daß das Motiv der geheimnisvollen Hand, die sich in Thorildens Ballade (Normännischer Brauch) aus dem Meere erhebt, seinen Ursprung Saxo verdankt, in dessen erstem Buch (Müller S. 39) das gespenstische Auftauchen einer solchen Riesenfaust erzählt wird. Die Hauptnamen aus dieser kurzen dramatischen Szene in Fouqués Geschmack, Balder und Thorilde, möchte Moestue auf eben diese Quelle zurückführen, die also in mannigfacher Weise über die eigentliche Jugendperiode hinaus wirksam geblieben wäre.

3. Der Königssohn.

Das pseudomittelalterliche Weltbild des jungen Uhland ist aus Wächterschen und Saxoschen Elementen zusammengesetzt: Diese verwunderliche Vereinigung läßt sich in ihrem hartnäckigen Andauern am besten verfolgen an jenem Balladenzyklus, den Uhland mit offenbar großem Enthusiasmus 1806 in Angriff genommen hat; schnell ermattend aber legte er ihn bald wieder beiseite, um sich noch im selben Jahr Elemente daraus für ein anderes zyklisches Gedicht anzueignen und schließlich nach mehreren Jahren in zweimaligem Anlauf mit sichtlich abgekühltem Interesse die Gedichtserie zu Ende zu führen. Es handelt sich um die Balladen vom Königssohn, deren ältere Gestalt hier zunächst in Betracht kommt; sie ist im 2. Band der E. Schmidtschen Ausgabe S. 113 ff. abgedruckt. Die genaue Entstehungsgeschichte des Werkchens, die bekanntlich von 1806—12 reicht, braucht hier nicht dargelegt zu werden, nur die Quellenuntersuchung gehört in das Bereich unseres Themas. Doch sei bemerkt, daß die Einzelheiten des Zyklus in der Fassung von 1810—11 dem Dichter bereits im Jahre 1807 weit klarer gewesen sein und späterhin genauer wieder aufgegriffen worden sein müssen, als aus der Aufzeichnung

S. 115 hervorgeht: denn eine so starke Entlehnung aus den Quellenwerken der Jugendperiode ist mitten in Uhlands schönster Reifezeit doch nicht wahrscheinlich.

Der Held des Zyklus ist jetzt namenlos, ehemals sollte er einen uns gar wohl bekannten Namen tragen: Olo. Von dieser Hauptperson des siebenten Buches der Dänengeschichte hat er allerdings keine speziellen Züge empfangen, außer dem sieghaft frischen Wagemut. Dagegen ist die erste Szene des Zyklus gleich in Saxoschem Sinne gehalten [1]: Solche Landverteilungen durch einen sterbenden König finden sich öfter, z. B. VII, 321, wo Olaf seine Herrschaft unter seine beiden Söhne Frotho und Harald teilt. Dabei erhält der Eine den Landbesitz, der andere die Seeherrschaft, wie bei Uhland die beiden älteren Söhne das Reich unter sich teilen und der Jüngste (in der letzten Fassung) sich außer der alten Krone lediglich drei Schiffe erbittet. Der eine dieser Söhne heißt Alf, was bei Saxo nicht selten ist, der zweite führt den neutralen Namen Hilderich. Der König selbst aber nennt sich — Ulfar, ein Name, den man bei Saxo vergeblich sucht, der sich aber dafür in Wächters schon so oft angezogener Erzählung „Der Harfner“ findet. Er ist hier von seinem ursprünglichen Träger losgelöst, doch auch dieser soll uns im Laufe des Gedichtes noch begegnen.

Man hat anzunehmen, daß die Verbindung und biographische Zusammenrundung der einzelnen Abenteuer Uhlands eigene Erfindung ist: in dem erregenden Moment der Handlung, Olos Auszug zum Erwerb eines eigenen Reiches, macht der Dichter sich ein häufiges Märchen- und Novellenmotiv zunutze. Dann hilft Saxo wieder weiter, und zwar wird dem jungen Olo das Schicksal eines anderen dänischen Lieblingshelden Uhlands, des Starkather, angedichtet: Dieser betritt im vierten Buch (S. 273) den Schauplatz mit folgender Einführung: *Iisdem temporibus Starcatherus quidam, Storverki filius, periclitatis* (umkommen)

[1] Auch nach Moestue bildet das Wikingertum den Hintergrund für dies Gedicht. Seine Erklärung des Namens Ulfar greift allerdings fehl.

naufragio sociis, solus vi aut fortuna delapsus, ob incredibilem corporis animique praestantiam hospes a Frothone colligitur. Aus diesem Motiv des Schiffbruchs, das Uhland in der zweiten Nummer seines Zyklus aufgreift, ergibt sich das der dritten, Gespräch zwischen Fischer und Jüngling, ohne weiteres.

Das Abenteuer nun, das den fremden Jüngling bei dem Volke zuerst in Achtung setzt, ist wieder in echt altdänischem Geist gehalten. Neben großen Kampfleistungen sind siegreiche Jagdabenteuer die Hauptgewähr für das überlegene Heldentum Saxoscher Personen. So begründet im ersten Buch (S. 23) Skioldus seinen Ruhm, indem er einen ihm begegnenden Bären von ungewöhnlicher Größe ohne Waffe tötet. Für die besondere Ausgestaltung des Jagdabenteuers unseres Olo, der Leu und Adler erlegt und ein wildes Pferd bändigt, weiß ich keine unmittelbare Quelle zu nennen, bezweifle auch deren Vorhandensein. Ganz als Mosaikkünstler soll uns Uhland hier doch nicht erscheinen und so bin ich auch sicher, daß die Begegnung mit dem Schäfermädchen (Nr. 5 oder 6) in ihrer vollkommenen Pointelosigkeit einen selbständigen Teil des Zyklus darstellt.

Dafür betreten wir mit Nr. 8 sogleich wieder vertrauten Boden. Da kommt uns der sattsam bekannte Sänger entgegen, und um uns jeden Zweifel über seine Herkunft zu nehmen, ist er ein blinder Greis, d. h. er ist eben jener blinde Sänger Ulfar aus dem „Harfner“, der hier nur namenlos bleibt, weil er ja seinen Namen bereits an den Vater des Helden hat abgeben müssen. Auch hier hat er die Funktion des Wegweisers, in der letzten Nummer sehen wir ihn vor des Königs Thron treten. Das Motiv des spontanen Lautgebens der Harfe beim Herannahen des Erlösers („Meine Harfe schlug von selber an“) könnte aus Ossian stammen, wo die Harfen gelegentlich von selbst zu tönen anfangen. Sicher kannte Uhland auch das dithyrambische Gedicht seines Lehrers Conz aus der Sammlung von 1806: „Naturlaut“, das mit den Worten beginnt: „Bebet meine Harfe von selber . . .?“

Auch die Persönlichkeit, mit der Olo in Konflikt gerät, als er das geheimnisvolle, des Erlösers harrende Schloß betritt, mutet uns bekannt genug an: Es ist der böse Räuber, der wie jener Degen im „Armen Vater" und der Graf in der „Pilgerin" Unschuldige einkerkert und nun gleich Drochmar in „Hermann und Utha" vom Rächer beim Mahle überrascht wird. Die Begegnung verläuft aber minder harmlos als in der sonst sehr ähnlichen Ballade von 1803. Der Jüngling wahrt nicht die listige Zurückhaltung der Saxoschen verkleideten Rächer, die sich zum Bankette schleichen, sondern er führt kecke Reden und erleidet infolgedessen das Schicksal so vieler Wächterscher Helden: er wandert in den Turm. Aber gleich diesen läßt er sich dadurch keineswegs anfechten. Es ist bewunderungswürdig, welche Ruhe und heitere Zuversicht die Ritter aus den „Sagen der Vorzeit" in ihren oft fürchterlichen Gefängnissen zu bewahren pflegen; allen voran wieder der greise blinde Sänger Ulfar. Von ihnen mag denn auch der junge Königssohn den Optimismus geerbt haben, mit dem er (Nr. 10) eine günstige Schicksalswendung im Kerker als sicher erhofft.

Aber Schlimmes ist ihm zugedacht. Um nun wieder seine Abstammung von seinem anderen Vater, von Saxo zu beweisen, ist ihm ein Abenteuer aufgespart, das dieser von einigen seiner hervorragendsten Helden zu erzählen weiß: Ein Drachenkampf. Freilich hat weder die Besiegung eines solchen Ungeheuers durch Frotho, noch durch Ragnar Lodbrok oder sonst einen bestimmten Helden vorgeschwebt, sondern die gefahrvolle Unternehmung endet hier schneller und harmloser als in all diesen Fällen: nämlich dadurch, daß der Drache bei Olos Anblick einfach zu Kreuze kriecht und seinem Herrn huldigt, der seinerseits darauf nicht säumt, nun den wahren Drachen, den bösen Räuber, zur Strecke zu bringen. — Schon ist wieder Wächter an der Reihe, und der Held lenkt in dessen Bahnen ein, wenn er in die Kerker dringt und grausam Gefangenen die Freiheit verschafft. Uhland kannte damals noch keine altfranzösischen

Epen, sonst würde man annehmen, daß die dort gelegentlich erzählte Massenbefreiung von Königen und von Angehörigen des Helden hier vorgeschwebt habe. So wird das Wächtersche Vorbild näher liegen. Zwar die beiden Brüder des Königssohnes hat Uhlands Willkür in den Kerker gebannt, um sie späterhin wieder zu entfernen, aber das Motiv vom eingekerkerten und durch die Seinen dann befreiten König stammt aus dem dritten Band der Sagen der Vorzeit. In der Erzählung „Der Tugendspiegel“ wird der König von Dänemark in Abwesenheit seiner Tochter, die ihren verlorenen Gatten sucht, der Herrschaft beraubt und in den Kerker geworfen, und es gibt eine gar rührsame Szene, als die Befreier, Tochter und Schwiegersohn, endlich die Türe der Bergveste „aufreißen“ (III, 637). Daher mag Uhland wenigstens die Anregung geschöpft haben, den entfesselten Fürsten zum Schwiegervater des Helden zu machen. Die Ausgestaltung der Schlußszene, die an die vierte Nummer anknüpft und das überraschende Wiedersehen von Jüngling und Schäferin schildert, ist aus keiner der bekannten Quellen geflossen und vielleicht als Uhlands eigene Erfindung anzusprechen, die allerdings an allerlei Märchen und Novellen anklingt. Möglicherweise wurde aber hier auch eine neue Vorlage maßgebend, denn sicher ist das Hinzutreten einer solchen nachzuweisen in der endgültigen Ausgestaltung der Gedichtserie, bei der diese Partien eine völlige Umarbeitung erlitten.

Bekanntlich hat der Dichter noch 1807 einen Teil des Zyklus herausgelöst und zu dem zweiteiligen Gedicht „Der junge König und die Schäferin“ verarbeitet. Dieses wird an neuem und originellem dem älteren Plane gegenüber nicht viel geboten haben. Die Unterredung zwischen Jüngling und Schäferin ist aus einem knappen Dialog zu einer sehr ausgedehnten farbenreichen Szene geworden, in die das Motiv von der alten Krone aus dem früheren Zusammenhange eingegangen ist: Die Schäferin soll nun während des abenteuerlichen Zuges des Jünglings Hüterin dieses alten Erbstückes sein. Der Zweck der Fahrt des jungen

Helden ist nicht mehr Erwerb einer Krone, — ist er doch schon König und nicht mehr Königssohn — sondern die Befreiung eben jenes eingekerkerten Königs, die hier freilich unter ganz anderen Umständen vonstatten geht, in kriegerischem Ansturm an der Spitze eines Heerhaufens. Die Ähnlichkeit mit dem „Königssohn" erreicht ihren Höhepunkt bei der Schilderung des anmutigen Versteckspiels der solange schäferlich verkleideten Prinzessin.

Durch die Ausarbeitung der harmlos heiteren zwei „Reihen" von 1807 hatte sich Uhland schon den Rückweg zu dem ursprünglichen zyklischen Plan verbaut, und als er 1811 an dessen Ausführung schritt, kann er die Konkurrenz, die er nunmehr seinem eigenen früheren Werke machte, schließlich doch nicht gebilligt haben. Die Anfangsnummern durften bestehen bleiben, das nach wie vor natürlich den Höhepunkt der Laufbahn bildende erotische Abenteuer des Helden mußte aber umgeschaffen werden, sollte nicht eines der beiden Gedichte, Königssohn oder Junger König, zum Ausscheiden aus der Sammlung genötigt sein. Uhland ließ eine neue Erfindung Platz greifen und half sich auf eine Weise, die dem ersten Blick wunderlich genug erscheint. Er kombinierte 1812, als er die letzte Hand an den Zyklus legte, das erforderliche neue Liebesabenteuer mit einem der früheren Erlebnisse, scheinbar dem allerungeeignetsten und fernstliegenden: mit dem Drachenkampf. Nun aber nicht in der trivialen Weise, daß er den Helden seine Geliebte dem Drachen abkämpfen ließ, sondern diese selbst ist der Drache. Eine barock anmutende Erfindung, die sich aus Uhlands schon lange regem Geschmack an einer abenteuerlichen, in den Orient führenden Reiseerzählung erklärt.

Schon E. Schmidt hat im Vorübergehen (II, 122) zu dem 7. Abschnitt des fertigen Zyklus auf eine Briefstelle hingewiesen. Uhland schreibt an Kerner am 7. Juli 1811: „Im Montevilla S. 20 steht eine schöne Kunde von einer Drachenjungfrau." Die Vermutunng, der der Herausgeber nicht weiter nachgegangen ist, bestätigt sich in vollem

Umfang, ja, wir haben in der angeführten Stelle nicht nur die Quelle zu der Königssohnballade zu sehen, sondern auch zu einer bereits dem Jahre 1809 entstammenden Romanze. Die Darstellung des Abenteuers in der siebenten Ballade ist nur eine Variante des aus derselben Quelle geflossenen Gedichtes Der Kuß.

Hier ist wieder Uhlands Ökonomie in der Verwertung eines ihm einmal einleuchtenden Motivs lehrreich zu studieren. Es folge zunächst der in Betracht kommende Abschnitt aus Montevilla, d. h. aus Mandevilles Palästinareise, und zwar nach einer der deutschen Ausgaben, die diese Latinisierung des Namens vollziehen. *(Des vortrefflichen Welterfahrenen ... Engelländischen Ritters Johannes de Montevilla curieuse Reise-Beschreibung . . . 1692.)* Darin findet sich, S. 21, das Kapitel: *Wie ein Weib in einer Wüsten zu einem Drachen Verzaubert ward und viel Wunders darinnen beging.*[1])

Viel Leute hören gerne von seltzamen Dingen | darum will ich ein Wunder erzehlen | in einer Insel | Lampso genannt | von Hippocens Tochter. Dieselbige Tochter ligt in einer Insel in eines Drachen Gestalt | und ist der Drach wol hundert Klaffter lang | die Leut derselben Insel heissen den Drachen Landes Frau. Ich hab ihn nicht gesehen | er ligt in einem alten Castell | in einer Wüsten | und gehet alle Jahr zwey oder dreymal heraus | thut niemand schaden | wenn man ihn nit erzörnet. Man sagt | es sey gar ein schöne Jungfrau gewesen | und also in eines Drachen Gestalt verzaubert von der Göttin Diana. Aber sie solt wiederum kommen | in eine rechte weibliche Gestalt | also | wenn ein Ritter so manniglich und kühn sey | daß er den Drachen auf den Mund küssen darff | wann es dann geschieht | so wird sie darnach nicht lang leben. Nun war auf eine Zeit ein Ritter St. Johannis Ordens von der Inseln

[1]) Uhland gibt an: S. 20. Es ist also immerhin möglich, daß ihm die oben zitierte Ausgabe vorlag; oder aber eines jener von Görres (Die teutschen Volksbücher, S. 70) wegen ihres „verworrenen Galimathias“ getadelten Volksbücher dieses Gegenstandes.

zu Rodys | die [22] nahe darbey liegt | der unterstunde sich | den Drachen zu küssen | und ritt in das Loch | da der Drache inne lag. Da hub der Drach das Haupt so grausamlich gegen den Ritter auf | dass der Ritter und sein Ross übel erschracken | ab der förchtsamen Gestalt des Drachens | dass sein Ross wieder hinder sich drang | und über einen hohen Felsen in das Meer abstürzt | dass Ross und Mann verdarb. Auch war auf ein Zeit ein junger Geselle auf dem Meer | in einem Schiffe | das fuhr gegen Land | allda zu ruhen | da trat der Gesell aus dem Schiff auf das Land, sich zu ergetzen | und süsses Wasser nach seiner Notdurft in das Schiff zu tragen | und wuste nichts von dem Drachen zu sagen | kam ohngefehr zu den alten Mauren | die überfallen waren | darinnen sahe er sitzen gar eine schöne Jungfraue | die strälete ihr Haar und zieret sich gar köstlich | besahe sich in einem Spiegel | gantz zierlich und wol bereitet. Da das der Geselle sahe | meynete er | sie wäre ein gemeine Dirn | und warte der Gesellen Geld zu verdienen. Und da sie seine Gestalt ersahe in dem Spiegel | da kehret sie sich herum und fraget: Was sein Begehren wäre? Antwortet er: Er wolle gerne ihr Bull seyn. Da fragt sie ihn: Ob er ein Ritter wäre? Er sprach: Nein. Sie sprach: Lauff zu deinen Gesellen | heiss dich zum Ritter schlagen | und komme Morgen | so will ich dir entgegen gehen | in eines Drachen Gestalt | alsdann küsse mich in den Mund | so werde ich erlöset | und bleibe darnach dein | samt diesem Schatz und dem gantzen Lande. Wiewol du mich in einer andern Gestalt sehen [23] wirst | so förchte mich nicht | ich will dir kein Übels thun | denn ich bin also verzaubert worden | und mag nicht anders erlöset werden. Der junge Gesell ging hin | liess sich zum Ritter schlagen | sagt die Abentheuer | und gienge den andern Tag wieder dar. Da ihm der Drach so greulich entgegengienge | da erschrack er | flohe | und schrey jämmerlich | und lebet darnach nicht lange | denn wer den Drachen je sahe | starb von Stund an. Denn viel unterstünden sich den Drachen zu küssen | aufdass sie diese Herrschaft be-

sitzen möchten | denen solch Glück widerwertig und nicht beywohnend war.

Nicht lange wohl nach dem Bekanntwerden mit dieser Erzählung hat Uhland sie zum Gedicht verwertet und zwar, wie man wird zugeben müssen, in sehr geschickter, an balladenhafter Wucht und Steigerung der No. 7 des Zyklus beträchtlich überlegener Weise. Er kombiniert die beiden Abenteuer, die Montevilla erzählt, und wird zu einer Art Loreleidichter, indem er die Jungfrau zuerst in lockender Schönheit auf der Spitze eines am Meer gelegenen jähen Steins erscheinen und den Ritter anlocken läßt. Als dieser im Begriff ist, ihren holden Mund zu küssen, gähnt ihm mit einem Mal ein fürchterlicher Drachenschlund entgegen, so daß er, wie der Johanniter in der Vorlage, vor Schreck ins Meer stürzt und ertrinkt. Darauf noch die effektvollen Schlußzeilen:

Und eben wie er sinken muß,
Da schaut er nach den Höhn,
Da sieht er wieder, mild zum Kuß,
Das Fräulein droben stehn.

Der Dichter scheint an keine böswillige Zauberin zu denken, sondern an eine Verwünschte, Sehnsüchtige, die tatsächlich von dem Ritter Erlösung aus ihrer unseligen Doppelgestalt und Wiederherstellung ihres verwüsteten Schlosses erwartet.

Im „Königssohn“ dichtet Uhland aus freier Phantasie das endliche Schlußstück zu dem Montevillaschen Abenteuer: es findet sich ein Held, der, obschon gleich dem Johanniter der Vorlage noch nicht mit der holden Frauengestalt der Verzauberten vertraut, zu dem Drachen empor dringt, ihn unerschrocken umarmt und küßt und zum Lohn für seine Kühnheit plötzlich „im Arm ein holdes Weib“ hält, „die Schönst' in allen Reichen.“ Besondere Verdienste sind dieser reichlich oberflächlichen Behandlung des dankbaren Stoffes nicht nachzusagen; das bei Uhland besonders beliebte Motiv der Belebung von Ruinen ist aus dem älteren Gedicht herübergenommen.

4. Verschmähte Vorzeitquellen: Heldensage und Volkslied.

Wäre nicht auf diese Weise die Vorlage für das seltsamste aller Abenteuer des ehemaligen Olo einwandfrei ermittelt, so könnte sich die Vermutung aufdrängen, daß der Dichter hier, wie er es sonst wohl tut, eine weibliche Variante zu einer männlichen Sage selbständig geschaffen habe. Auch im Seyfriedslied ist der auf dem hohen Stein am Wasser hausende Drache in diese Ungestalt gebannt und wird von Zeit zu Zeit zum schönen Jüngling. Dieser scheinbare und doch nicht wirkliche Zusammenhang mit einem Heldensagenmotiv kann als Warnung dienen. An sich läge ja die Annahme nahe genug, daß Uhland in einer Zeit, in der er eben mit den originalen Denkmälern der mittelalterlichen Dichtung Fühlung zu nehmen und sich für sie zu begeistern begann, auch deren inhaltliches Material dichterisch verwertet, vor allem seine rasch wachsende Kenntnis der Heldendichtung in irgend einer Weise für seine vorzeitlichen Gedichte nutzbar gemacht habe. Aber das ist in überraschend geringem Maße der Fall gewesen. Die deutsche Heldensage, wie überhaupt die mittelalterlichen Denkmäler, haben für das vorzeitliche Weltbild des jungen Uhland so gut wie keine Bedeutung gewonnen, ja, ihr spürbarer Einfluß auf seine Balladen ist zu jeder Zeit sehr gering geblieben. Dieser negative Nachweis ist eine notwendige Ergänzung zu den früheren positiven Aufstellungen über Uhlands mittelalterliche Gewährsmänner. Er sei aber gleich für die gesamte Schaffenszeit des Lyrikers und Epikers erbracht.

Man wird kaum ein halbes Dutzend Namen und Motive beibringen können, die aus dieser so lange und so reichlich studierten Quelle geflossen sind. Der junge König führt den Namen Goldmar, teilt aber mit der so benannten Gestalt aus der Vorrede des Heldenbuchs keinerlei spezifische Schicksals- und Charakterzüge, ebensowenig wie die Jungfrau Sieglinde, der in ihrer Umgebung befindliche Heime oder gar der mordgierige König Sifrit in den „Drei Liedern“

mit den Heldensagengestalten das geringste gemein haben, die Uhland als Taufpaten für sie bemüht hat.

Die Quellenforscher sind gelegentlich viel zu findig in der Annahme von Entlehnungen aus dem Bereich solcher Vorlagen: Mit Unrecht nehmen Dederich (S. 119) und Eichholtz einen Einfluß der Erzählung von Dietrichs Ende in der Thidrekssaga auf die Katastrophe des Junker Rechberger an; es läßt sich nicht nachweisen, daß der Dichter diese nordische Quelle vor dem Erscheinen der v. d. Hagenschen Übersetzung eingesehen hat, die er Anfang 1814 zur Hand nahm. Eher könnte man bei dem hier in die Handlung eingreifenden schwarzen Zauberpferd an das Wunderhornlied von Thedel von Wallmoden denken.[1]) Jungfrau Sieglindens Gang zum Münster braucht ebensowenig aus dem Nibelungenlied zu stammen wie der „Arme Walther“, der mit seiner treulosen Liebsten auf ein und demselben Roß davonreitet, aus dem Waltharius. (cf. Schulzen Progr. Thann i. E. 1879, S. 6.) So bleibt in der Reihe der Gedichte (in den Dramen ist die Ausbeute ja größer) als unzweideutige Spur eines Einflusses der Heldensage nur das Motiv vom Rosengarten und das Gedicht von Siegfrieds Schwert. Denn selbst die Ausgestaltung des Riesenkampfes in „Roland Schildträger“ ist so stereotyp, daß man von keiner sicheren Entlehnung reden kann: Die Hand verliert der Riese in zahlreichen Darstellungen nicht nur des Heldenbuches, sondern auch Saxos und der französischen Epik.

Vielleicht aber, daß Uhland seinem Liebligsepos, dem Wolfdietrich, zwei Motive abgelauscht hat, die sich in Gedichten der reifsten Periode verwertet finden. Beim ersten könnte man allerdings auch an Gottfrids Tristan denken. In dem eben genannten „Roland Schildträger“ steckt bekanntlich der Bezwinger des ungeheuren Feindes ein kleines, aber untrügliches Wahrzeichen seines Sieges

[1]) Daß die Ähnlichkeit der Sagen von Rechberger und von Thedel Uhland selbst aufgefallen ist, beweist die vergleichende Nebeneinanderstellung in der Abhandlung über das altfranzösische Epos (Schr. IV, 370).

zu sich, während die anderen, die ausgezogen sind, ihn zu fällen, aber nur geringen Ruhm geerntet haben, mit allen möglichen Körperteilen und Trophäen bewaffnet zurückkehren. Natürlich wäre es der Paladine Kaiser Karls unwürdig, wenn sie sich auf Grund dieser Beutestücke der fremden Tat selbst rühmten: Aber die Art, wie der wahre Sieger sich nun durch Einsetzen des entwandten Kleinods in den Schild kundtut, erinnert doch sehr an das Verfahren Wolfdietrichs, der durch Einsetzen der Zungen in das von dem Betrüger angeschleppte Haupt des erlegten Ungeheuers alle Zweifel an seiner Tat niederzuschlagen vermag.

Und wenn Eberhard der Rauschebart beim Tode seines Sohnes im Schlachtgewühl mit keiner Wimper zuckt, ja, seine Kampfgenossen, die scheinbar mehr betroffen sind als er selber, beruhigt mit den Worten:

Erschreckt nicht! der gefallen ist wie ein andrer Mann!

so eignet er sich damit die würdige Gesinnung des alten Meisters Berchtung an, der in einer von Uhland später oft belobten Szene seinem Herrn in der Schlacht zulächelt, so oft einer seiner Söhne vom Tod ereilt wird.

Gerne möchte man das Motiv der „Zauberlinde" und des zwingenden Bannes, in den jeder ihr nahetretende auf Grund der magischen Kräfte ihrer Besitzerin gerät, auf das Ortnitgedicht zurückführen, dessen Held ja dem Zauber eines solchen Baumes verfällt. Aber es ist fraglich, ob Uhland vor dem Erwerb des Heldenbuches (Sommer 1805), der erst ein paar Monate nach der Abfassung dieses Gedichtes erfolgt ist, schon so genau mit einem einzelnen Zug aus diesem vertraut sein konnte.

So viel ließe sich aus dem Motivschatz der Uhlandschen Balladen bei gutem Willen auf die Heldensagendenkmäler zurückführen. Bei der „Zauberlinde" läge es vielleicht näher, an Volksballaden in der Art der von Herder übertragenen Elvershöh zu denken: an die Stelle des betörten Jünglings träte dann bei Uhland das Mädchen, anstelle der lockenden Elfen der weniger poesievoll erschaute Sohn

der Zauberin. Also wieder die Verwandlung einer männlichen Geschichte ins Weibliche. Doch mag die Annahme solcher Beziehungen schon übertrieben anmuten, wie überhaupt der direkte inhaltliche Einfluß der fremden Volksballade und des deutschen Volksliedes auf Uhlands Dichtung ebensowenig überschätzt werden sollte, wie der der Heldensage. In so früher Zeit zum mindesten ist er, trotz der noch nachzuweisenden sehr zeitigen Bekanntschaft mit dem Volksgesang und der großen Rolle des Wunderhorns in Uhlands poetischer Entwickelung, nicht hoch anzuschlagen.

Die zusammenhängende Untersuchung über Uhlands Verhältnis zum Volkslied, die R. M. Werner einmal gefordert hat (Seufferts Vierteljahrschr. I 503 ff.), ist heute noch nicht geschrieben und soll auch hier nicht geliefert werden. Könnte sie sich in Einzelbeobachtungen noch über das erheben, was neben Werner selbst Düntzer, Eichholtz, Dederich, Hassenstein, Mayne u. a. geboten haben, so würde sie doch im Ganzen zu keinem anderen Ergebnis kommen als zur Feststellung ausgebreiteten Einflusses formaler und im weitesten Sinne stilistischer Art. Zweifellos hat sich Uhland ausnehmend in den Ton des Volksliedes, in dessen Ausdrucksformen nicht nur sondern auch in dessen Denkweise hineingelebt, hat sich dessen Kunstmittel von der einfachen sprachlichen Wendung bis zur genauen Kennzeichnung des Stimmungsgehaltes der einzelnen Situation angeeignet. Er hat den typischen Formelschatz, die Anwendung der Dreizahl, die persönlichen Bemerkungen, die epischen Wendungen übernommen, hat sein Landschaftsbild bereichert, nicht aber das Weltbild seiner nach der Vorzeit weisenden Balladen. Die Jungfrauen, die jetzt gelegentlich wohl Fräulein heißen, die Ritter, die er nach 1806 in Aktion treten läßt, sind keine wesentlich anderen Gestalten als die früheren, deren Modelle ihm Wächter und Saxo geliefert haben. Gerade die Gedichte, die den Einfluß der beiden letztgenannten Quellen am stärksten zeigen, fallen nach der Bekanntschaft mit dem Wunderhorn. Von einer

Verdrängung der früheren Vorlagen durch das Volkslied kann also gar keine Rede sein.

Dieser Beobachtung entspricht es auch, daß die allermeisten Versuche, ganz direkte inhaltliche Beziehungen zwischen Uhlandschen Balladen und Volksliedern aufzustellen, auf schwachen Füßen stehen. In formaler Hinsicht wird es gelingen, die Entlehnung ganzer Versgefüge nachzuweisen, die sachliche Beeinflussung muß problematisch bleiben. Mehrmals scheint sich eine inhaltliche Verwandtschaft aufzudrängen, deren Annahme trügerisch sein muß, da Uhland zur Zeit der Abfassung des betreffenden Gedichtes mit der vermeintlichen Quelle noch nicht bekannt war. So verweist Hassenstein (S. 154) auf die starke Ähnlichkeit des Schlusses der „Drei Fräulein“ (1806) mit dem „Abendgang“ des Wunderhorns (II, 80 nach der Ausgabe von Bode in der Goldenen Klassikerbibl.), den Uhland frühestens zwei Jahre später, 1808, kennen gelernt haben kann. Den „Dollingen“ konnte der Dichter des „Blinden Königs“ bereits eingesehen haben, aber Mayne, der eine schwache Ähnlichkeit der beiden Gedichte hervorhebt (cf. seine noch öfter zu zitierende Berl. Diss. 1899, S. 55), ist diesen Beweis schuldig geblieben. Der Preis des Herrn durch den Schäfer möchte an das Wunderhornlied „Schäfers Tageszeiten“ gemahnen (I, 314), stammt aber schon aus dem November 1805, für den sich Kenntnis der soeben erst erschienenen Wunderhorn-Sammlung nicht sicher belegen läßt. Völlig zweifellos scheint eine Beziehung zwischen „Der Wirtin Töchterlein“ und Wunderhorn II, 85 „Alle bei Gott, die sich lieben“ — doch das Grundmotiv des ersteren Gedichts ist schon 1804 in der „Braut“ aufgetaucht: Alles deutet lediglich auf grundverwandte Empfindungs- und Darstellungsweise, nicht auf direkte Motiventlehnung.

Wenn Uhlands Ballade späterhin einmal unter dem Einfluß des Wunderhorns eine Wendung ins Bürgerliche nimmt, so sind doch diese Frau Wirtin, dieser Goldschmied nur Figuren, die dem alten Schema eingefügt werden, jene in einer Funktion, die früher (Die Braut) und später (Das

traurige Turnei) ein königlicher Vater innehat. Das Thema von „Goldschmieds Töchterlein“, Liebe eines Ritters zu einem Bürgermädchen, ist dem Dichter keineswegs erst durch das Volkslied nahegelegt worden, sondern stammt ursprünglich sicher aus Wächter, bei dem sich (cf. die Erzählung: Wolf, Sagen d. V., Bd. II) ein Ritter lange und schließlich mit glücklichem Erfolg um die Hand eines holden Bürgermädchens Elsemuth, die Tochter des Waffenschmiedes Veit Goldinger, bewirbt.

Man fühlt sich in den Gedichten der Frühzeit gelegentlich auch an die außerdeutsche Volksballade, namentlich der von Herder und Bürger vermittelten Art erinnert. So mag der wilde Graf, der der Pilgerin so liebenswert erscheint, an Percys „Child Waters“ gemahnen. Ob aber diese Pilgerin selbst, ob Nonne, Mönch und Schäfer, die das dürftige mittelalterliche Weltbild abrunden, aus dem Volkslied stammen, ist fraglich. Der Schäfer findet sich bei den Göttingern, man hat auch auf Goethe als seinen Urheber geraten (Sintenis, Goethes Einfluß auf Uhland Dorpat 1871), schließlich kann aber doch Uhland selbst, so wie er die heimischen Ruinen mit Gestalten der Phantasie belebte, die ihm auf seinen Streifzügen begegnenden Schäfer auf eigene Hand romantisiert haben. Eines Königs Liebe zur Schäferin ist übrigens auch Thema eines Wunderhorngedichtes „Die kluge Schäferin“ (I, 97). Wir haben aber die zwei Uhlandschen „Reihen“ aus dem Zyklus vom Königssohn hervorwachsen sehen und wissen daher, daß der in dem kurzen Wunderhorndialog zentrale Standesunterschied anfänglich (wo die sprechenden Personen überhaupt nur als Jüngling und Mädchen unterschieden waren), keine Rolle gespielt hat, der Berührungspunkte also gar zu wenige waren.

Die Pilgerin mochte Uhland aus Bürgers „Bruder Graurock“ kennen, vielleicht aber auch aus dem unvermeidlichen Wächter, der sich im „Tugendspiegel“ sehr in der Schilderung einer frischen „Pilgerdirn“ gefällt, die auf der Suche nach ihrem Liebsten in die Welt hinauszieht und hinter

deren Maske sich eine Königstochter versteckt. Die Kennzeichnung schließlich, die Mönch und Nonne erfahren, entspricht nicht der im Volkslied meist beliebten Tonart zorniger Auflehnung. Eher möchte man auch hier wieder an die sentimentale Behandlung des Klosterthemas durch die Göttinger denken.

Aber auch von Wächters Darstellung des Mönchtums ist die Uhlandsche durch eine weite Kluft geschieden. Und das kann uns überhaupt zu der Beobachtung veranlassen, daß zwar die Elemente, aus denen sich das mittelalterliche Weltbild des jungen Dichters zusammensetzt, ihm von Wächter und Saxo dargeboten wurden, daß aber Geist und Stimmung der Schilderung weder mit den Sagen der Vorzeit noch mit der Dänengeschichte innerlich viel gemein haben: Er bekennt sich ebensowenig zu der wohlwollend treuherzigen, daneben aber oft aufklärerisch hochmütigen, namentlich allem Kirchlichen fanatisch abholden Beleuchtung des Mittelalters im Geschmacke jener wie zu der fabulierenden, gern belehrend exemplifizierenden Verherrlichung des alten Reckentums in dieser.

5. Uhlands Romantik.

Uhland hat das Mittelalter ganz selbständig aufgefaßt und sentimentalisiert. Er hat in seiner Frühzeit auch die Szenen aus der Vergangenheit, die er vorführt, in das Ganze seiner damaligen etwas trüb-verschwommenen, leicht melancholischen, gefühldurchtränkten Weltbetrachtung aufgenommen, ja er scheint die mittelalterliche Periode für ganz besonders geeignet zur Ansiedelung und Ausbreitung solcher Stimmungen gehalten zu haben. Keineswegs aber ist mit der Rückwendung in die Vorzeit die Melancholie für alle Zeit notwendig verbunden.

Die frühe elegische Färbung in der Betrachtung des Mittelalters schreibt sich zweifellos zu einem guten Teil daher, daß Uhland zunächst mit dessen ihn an die Vergänglichkeit alles Irdischen mahnenden traurigen Überresten bekannt geworden ist. Die Ruinenpoesie ist für seine

Jugend von großer Bedeutung. Wenn er trauernd und nachdenklich die heimischen Burgtrümmer beschaute, so mochten ihm nicht nur Conzsche, Matthisonsche u. a. Gedichte einfallen, die sie schon besungen hatten, sondern er griff deren Thema auch aus eigenstem Nachempfinden heraus auf. Viele Stellen der Jugendlyrik weisen auf eine solche schwermütig-sinnende Betrachtung der schwäbischen Ruinen hin und zeigen, wie und warum Uhlands erste Darstellungen des Mittelalters mit sentimentalen Klagetönen so stark durchsetzt waren.

Sinnend irrten wir in öden Trümmern,
Eine Veste stand hier, stolz und frei.
In den Sträuchern tönt' der Lüfte Wimmern,
Und ein Bächlein schauerte verbei.
Hier auch haben sie gespielt, gesungen;
Itzt ist Lied und Harfenlaut verklungen.

Aber Uhland bleibt nicht wie Matthison und seine anderen mondscheintrunkenen Vorläufer bei dem gefühlvollen Betrachten der Spuren des Mittelalters stehen, und es sind nicht lediglich allgemeine Vergänglichkeitsgedanken, die er aus deren Betrachtung zu schöpfen vermag. Die Ruinen zeigen ihm nicht nur, daß die Vorzeit tot ist: sondern aus den Trümmern belebt sich ihm die Vergangenheit. Er findet durch sie zurück in die Zeiten, da alles noch voll Pracht und Bewegung war, und er läßt in seinen Dichtungen an der Hand der Schilderer des Mittelalters, die ihm zufällig am nächsten liegen, jene Periode wieder erstehen.

Das zunehmende Gefühl der möglichen Verlebendigung und Wiedergewinnung des Vorzeitgeistes und Vorzeitgutes ließ auch aus der Vorzeitpoesie das ruinenhaft Trübe schwinden.

Die träumerische, etwas wehleidige Weltbetrachtung der Jugend mochte in den Liedern der Vorzeit, d. h. den Volksliedern des Wunderhorns, zunächst neue Nahrung und neues Vorbild finden, und so war es ein Glück, daß Uhland 1807 die deutsche Vergangenheit nicht nur aus den Volks-

liedern aufs neue kennen lernte, sondern daß ihm nun endlich auch der wahre Rittergeist aus den echten Denkmälern des Mittelalters, Heldenbuch und Nibelungenlied, aufstieg. Diese Welt ist ihm doch lebendiger geworden, als man nach der geringen stofflichen Ausbeute glauben könnte: Uhland verlernt allmählich elegisch zu klagen, sein Bestreben mußte sein, in diesen freudig lebensbejahenden Ton mit einzustimmen. Diese neue Färbung und Stimmung greift Platz, auch ohne daß ein eigentlicher inhaltlicher Einfluß stattfände.

Stofflich noch im Banne seiner an Wächter und Saxo geschulten Mittelalterbetrachtung, hat Uhland seine vorzeitlichen Balladen auf einen neuen Grundton zu stimmen gewußt. Noch der „Rosengarten", Anfang 1807, ist wehmutdurchdränkt, aber „Der junge König" und vor ihm wohl schon der „Königssohn" geben einer veränderten Stimmung Raum. Das Weltbild bleibt in seiner Zeichnung ebenso primitiv wie früher, aber die Farben, die zur Verwendung kommen, sind ganz andere: das dumpfe düstere Nebelgrau erscheint auf einmal durch ein intensives Himmelblau abgelöst. Ebenso sicher, wie früher alles schlecht ablief und für die Helden ein unmotiviert tragisches Ende nahm, gelingt jetzt den Sonntagskindern, die zu Trägern der beiden Balladenzyklen geworden sind, alles so vortrefflich wie nur einem Wolfdiedrich oder Waltharius; spielend verrichten sie große Heldentaten, auch den verzweifeltsten Situationen sind sie gewachsen. Eine Vertiefung bedeutet das nicht; wohl aber eine Gesundung und innerliche Kräftigung von Dichter und Helden.

In den „Liedern der Vorzeit" gilt Uhlands Dank den Herausgebern des Wunderhorns, die solche Schätze ihm und den Zeitgenossen überhaupt erschlossen haben. Aber wie er seine persönliche Neigung zu den alten Gedichten und die Hoffnung auf deren Wiedererweckung in seine eigene Knabenzeit zurückzuverfolgen weiß, so darf er auch sonst betonen, daß nicht erst die zeitgenössische literarische Regung diese Interessen, speziell an Volkslied und Helden-

buch, in ihm wachgerufen hat, sondern daß sie bei ihm viel älter und originaler sind (cf. die Briefstelle an Seckendorf Ende 1806, Br. I, 14: So sehr mir das Studium der altdeutschen Poesie am Herzen liegt und am Herzen lag schon in einer Zeit, da die Bemühungen der Neueren noch nicht öffentlich, oder wenigstens mir noch nicht bekannt waren . . .)

Eine solche authentische Äußerung zusammen mit unseren früheren Beobachtungen ist von grundlegender Wichtigkeit für Uhlands Verhältnis zur Romantik. Es ist klar, daß ihn deren theoretische Tendenzen nur gelegentlich fesseln, daß das Streben nach Universalpoesie, die ahnungsvolle Versenkung in das Unendliche bei ihm nicht das Erste und Letzte sein konnte. Trotz der sinnreichen Ausführungen, die er einmal über das Wesen des Romantischen gegeben hat, durfte man mit Recht als das Bindeglied zwischen ihm und der Romantikergruppe vor allem das Interesse für altdeutsche Poesie, für das Mittelalter überhaupt ansehen. Nun stellt es sich heraus, daß die Romantik des jungen Uhland ein völlig selbständiges Gewächs ist, das sich freilich später mit dem Geäste des großen romantischen Baumes verschlingt, das aber keineswegs als dessen direkter Trieb, nicht einmal als sein Ableger bezeichnet werden darf.

Wenn Uhland, wie bemerkt, von der elegischen Betrachtung der mittelalterlichen Reste zu dem Wunsch nach deren poetischer Wiederbelebung schreitet, so ist er in diesem Augenblicke schon vom sentimentalen Matthison- und rationalistischen Wächter-Schüler zum Romantiker geworden. Er konstruiert sich nun aber Schritt um Schritt eine mittelalterliche Welt, die von dem Einflusse der literarisch fixierten romantischen Strömung völlig unabhängig ist. Ich wüßte nicht, welche Farben etwa Tieck und Novalis zu dem mittelalterlichen Gemälde beigetragen haben sollen, das er entwirft. Um zu zeigen, daß Uhland sich eine ganz individuelle Vorzeitbetrachtung, wenn man so will, eine private Romantik, gebildet hat, mußten wir dem oft über-

raschenden Quellenverhältnis seiner frühen Gedichte so genau nachgehen. Der Einfluß der Gewährsleute, die mehr zufällig in der empfänglichsten Periode seine Lieblingsschriftsteller geworden sind, war so groß, daß keine der später noch hinzutretenden Quellen, weder altdeutsche Gedichte, noch Wunderhornlieder, noch romantische Dichtungen, ernstlich gegen sie aufkommen konnten.

Diese Uhlandsche Romantik ähnelt wohl derjenigen mancher anderer Mittelalterverehrer, am meisten vielleicht Fouqués.[1]) Doch darf man daraus nicht auf nahe Verwandtschaft, am wenigsten auf direkte Abstammung schließen. In Nebendingen namentlich formaler Art hat sich Uhland so gut an Tieck geschult wie später an Fouqué oder an Friedrich Schlegel. Aber die ursprünglichste vorzeitliche und in diesem Sinne romantische Richtung seiner Poesie hat den gewöhnlich so genannten Romantikern von Haus aus nichts zu danken, sondern ist durchaus selbstgewachsen. In diesem Sinn ist Uhland Romantiker, und ist es doch in der bisher mit Vorliebe angenommenen Ausdehnung keineswegs.

[1]) Bei dem jungen Fouqué findet sich nur ein Gedicht, dem man eine gewisse inhaltliche Bedeutung für Uhland zuschreiben könnte. Es stand bereits 1803 in der Europa (jetzt Gedichte 1816 I, 109) und ist betitelt: Der Ritter und der Mönch. In längerem Dialog setzen die beiden Vertreter so verschiedenartiger Berufe deren Bedeutung und Vorzüge auseinander, um sich in der gemeinsamen Hoffnung auf das ewige Himmelslicht zu vereinigen. In Uhlands „Mönch und Schäfer" (1805) haben wir ja auch einen Dialog, der die Verschiedenheit des Standes zum Gegenstand hat, freilich mit der unvermeidlich sentimentalen Wendung: die Melancholie des Schäfers betrauert die kahl gewordenen Bäume, die des Mönches das kahle Kreuz, dessen Holz sich nie grünend beleben wird. Es ist also eine recht wesentlich abweichende Gedanken- und Stimmungssphäre, in die man hier versetzt wird. — Über den vermeintlichen formalen Einfluß Fouqués s. das folgende Kapitel.

2. Kapitel.

Die altertümlichen Formelemente in den Jugend-Balladen.

Das Ziel des Folgenden ist die Feststellung der formalen Bestandteile, die Uhland den Denkmälern der älteren deutschen Poesie, einschließlich des Volksliedes, entnommen hat. In der vorangehenden Betrachtung mußte bedeutende inhaltliche Beeinflussung durch diese Literaturgattungen bei ihm in Abrede gestellt werden; jetzt wird Gelegenheit gegeben sein, den positiven Ertrag der doch nicht von Anfang an auf wissenschaftliche Ziele hinstrebenden altdeutschen Belesenheit kennen zu lernen.

Die Sprache der Balladen, d. h. also ihr Vokabelschatz, ihre Flexionsweise, ihre Syntax, wird sich der Untersuchung in erster Linie als fruchtbar erweisen; in zweiter dann gewisse Erscheinungen der Stilistik und der Metrik.

Eine erschöpfend genaue Zusammenstellung der archaisierenden Elemente in Uhlands Dichtersprache möchte überflüssig erscheinen und erschien so bereits 1899 der Berliner Dissertation von Maync, die sich im Hinblick auf die Arbeiten dreier Vorgänger (Schulzen, Mittelhochdeutsche Anklänge in Uhlands Gedichten, Progr. Thann, 1879. Schults, Der Einfluß des Volksliedes und der älteren Dichtung auf die Uhlandsche Poesie, Herrigs Archiv 64, 11 ff. — Fasold, Altdeutsche und dialektische Anklänge in der Poesie Uhlands, ebenda 72, 403) mit wahlweiser Hervorhebung und Erläuterung einiger Erscheinungen begnügt hat.[1]) Die bis-

[1]) Auch Erich Schmidt hat einmal (Anz. f. deutsches Altertum IV, 224 ff.) Ansätze zu sehr lehrreichen Beobachtungen gemacht, wobei auf die Entwickelung des Uhlandschen Textes in dieser Richtung Hauptwert gelegt wird. Die dort (S. 229) in Aussicht gestellte nähere Untersuchung von Uhlands Verhältnis zur mhd. Lyrik ist leider unterblieben. Eine schmale Auswahl bietet Longos italienische Uhlandbiographie (1908), S. 331 ff.

herigen Sammlungen an absoluter Materialfülle zu überbieten, wird nicht nötig sein; sie können uns der Notwendigkeit überheben, jede einzelne als archaisch zu bezeichnende Wendung gesondert zu buchen. Hier soll es nun darauf ankommen, die Zusammenstellungen, die bisher Selbstzweck waren, als Mittel einem höheren Zwecke nutzbar zu machen.

Keine der bisherigen Darstellungen sucht in wünschenswertem Maße auf die Frage nach der Herkunft des sichtlich entlehnten Uhlandschen Sprachgutes eine ganz bestimmte Antwort zu geben. Ich räume ein, daß eine solche für die spätere Zeit reicher Belesenheit (sagen wir von 1808 an) fast stets unmöglich sein wird: für die Frühzeit ist sie um so mehr von Interesse. Ein weiterer Unterlassungsfehler verhinderte in noch höherem Grade klaren Einblick in dies Abhängigkeitsverhältnis: Eine Chronologie der Archaismen ist bisher nicht gegeben worden. Es ist daher erst festzustellen, ob denn Uhland zu jeder Zeit und immer in gleich starkem Maße bei dem Sprachschatze der Vorzeit zu Gaste gegangen ist, ob sich eine Zunahme dieser Formelemente jeweils als Zeichen lebhafteren Studiums, besserer Sprachbeherrschung einstellt oder nicht. Die Beantwortung dieser Fragen wird, wie sich zeigen soll, zur Entwickelungsgeschichte von Uhlands dichterischem Takt und Stilgefühl einen interessanten Beitrag liefern und eine Periodisierung seiner Balladen ermöglichen.

Die Beschränkung auf die Balladen gebietet sich von selbst: Wenn man von ein paar versprengten Fällen absieht, so hat der Dichter mit gesundem Empfinden verstanden, alle Gedichte, die nicht irgendwie in die Vorzeit führten, von vorzeitlichen Formelementen freizuhalten. In die ersten Jahre seiner Produktion fallen ja noch manche halb erzählende, halb lyrische Gedichte, denen er gelegentlich solchen Schmuck zuteil werden läßt. Je schärfer sich aber die Gattungen voneinander absondern, um so gewissenhafter führt er auch die sprachliche Scheidung durch. Es werden wohl im folgenden gelegentlich einmal altertümliche Wendungen aus rein lyrischen Gedichten zu buchen sein,

aber man hat dann den Eindruck, daß diese dem Dichter mehr zufällig entschlüpft sind. Ein abgeschlossenes Ganzes in diesem Stil wird stets erzählenden Charakter tragen und in seinem Inhalt irgend welcher Beziehung zur Vergangenheit Raum bieten. Anderseits hat Uhland in jeder Periode seines Schaffens hin und wieder eine Ballade oder ein balladenähnliches Stück geschaffen, das jeder besonderen sprachlichen Kennzeichnung entbehrt. Das gilt vor allem von der Dichtung der ersten Jahre, deren halbepischer Produktion ja, wie festgestellt, der Charakter des Verschwommenen, Zeitlosen, nicht greifbar Mittelalterlichen anzuhaften pflegt. Diese Beobachtungen lassen also von vornherein nur einen beschränkten Teil der Gedichte als Material der Untersuchung geeignet erscheinen.

Allerlei feste Formeln für die Entwickelung Uhlands in sprachlich-stilistischer Hinsicht sind schon aufgestellt worden. Man kann die Vulgatmeinung dahin zusammenfassen: der jugendliche Dichter ist erst dem ungeordneten Einflusse romantischer Vorbilder, vor allem Fouqués, verfallen, dann hat das Volkslied durch das Wunderhorn und ein paar andere Sammlungen stählend und konzentrierend auf ihn gewirkt, und schließlich ist die volle Eigenart seiner Sprache und seiner Darstellungsweise an der Hand reichlicher mittelhochdeutscher Lektüre herausgebildet worden. Die Einzelbelege, die man für diese bisher gültige Theorie zu finden glaubte, seien einstweilen noch aufgespart — desgleichen ihre Widerlegung; genug, daß sie einer solchen in hohem Maße bedarf. Richtig ist fast nur soviel, daß Uhlands sprachlich stilistische Entwickelung im Ganzen, wenn auch auf mühseligem und langwierigem Wege, nach aufwärts geführt und sich von den anfänglichen Schlacken allmählich gereinigt hat.

1. Die Frühzeit.

Eine persönliche Reminiszenz mag zur Einleitung gestattet sein. Als ich in dem Alter, das bei Uhland die ersten poetischen Blüten getrieben hat, seine Gedichte zum

ersten Male in ihrer Gesamtheit kennen lernte, da erlitt der im allgemeinen sehr lebhafte Eindruck der Balladen starken Abbruch durch eine kleine Anzahl häufig wiederkehrender sprachlicher Wendungen, die den Gedichten den Charakter des Treuherzigen verleihen sollten, während sie in Wahrheit auf den Leser maniriert, unlebendig, erkältend wirkten. Ich warf sonderlich einen wahren Haß auf all die eingestreuten und mich höchst unmotiviert dünkenden *wohl*, auf die Umschreibung des Verbums durch *tät'*, auf manches *gar* und hervorhebende *so*, auf die stereotype Nachstellung und Unflektiertheit des Adjektivs und was dergleichen Stilmittel mehr sind, die Uhland offensichtlich als einen ungesuchten und angenehmen Schmuck des sich volkstümlich gebarenden Liedes willkommen geheißen hatte. Ich kann nicht leugnen, daß ich diesen Wendungen noch jetzt nicht hold bin, wo sie sich in einiger Häufigkeit einstellen, und bei der im folgenden vorzulegenden chronologischen Untersuchung habe ich erleichtert aufgeatmet, als ich oder vielmehr Uhland die Grenze erreicht hatte, jenseits deren sie sich nur noch in Ausnahmefällen finden. Doch mag die Anhänglichkeit an sie, wie sie ja auch der Haß mit sich bringt, begründen, wenn ich die Betrachtung der Uhlandschen Balladensprache von diesen Objekten meiner alten Abneigung ihren Anfang nehmen lasse. Wird der Leser der Gesamtausgabe der Gedichte doch feststellen können, daß bereits die frühesten balladenähnlichen Gebilde an Wendungen dieser Art keinen Mangel leiden, ja daß sie eben durch solche das Gepräge vermeinter simpler Biederkeit erhalten sollen. Die ganze Erscheinung kann als eine langandauernde Jugendkrankheit bezeichnet werden.

Jenes eingeflickte *wohl* vor allem gehört hierher, für das Vorliebe schon in der ersten Ballade, dem „Armen Vater“ zutage tritt, der diese namentlich in der Anhäufung höchst zweifelhafte Zierde dreimal zuteil geworden ist, wie sie sich dann auch in der „Zauberlinde“, im „Kranz“, zweimal in der „Vätergruft“ und in der „Heimführung“ findet. Von ähnlicher Beharrlichkeit ist Uhland in seiner Vorliebe für

die Beschreibung des Präteritums mit *tät'* (Hermann und Utha 4mal, Schäfer, Vätergruft), während das später seltener werdende *gar* zweimal im „Armen Vater", je einmal in der „Vätergruft" und im „Armen Walter" auftritt. Auch das elative *so* ist in der Frühzeit beliebt, um dann später zu verschwinden: *Die Hand so kalt* (Zauberin), *der Hals so klar* (Braut), *so stolzer Weise* (Dank), *Lied so süß* (Blinder König), *so nah* (Schäfer), *so klagevoll, so wohl, so weh* (Zauberlinde, vgl. noch Lied des Fischers und Heimführung). Und in gleichem Geschmack halten sich die auf kindlich naiven Eindruck berechneten Diminutiva, an denen schon im „Armen Vater" Überfluß herrscht: Wie wir da mehrere *Dirnlein* und *Töchterlein* antreffen, so in der „Zauberin" das *Herzlein*, im „Abschied" das *Sternlein*, in der „Zauberlinde" neben dem *Liebchen* das *Vöglein*, im „Kranz" *Mägdlein, Blümlein* und *Kränzlein*, in der „Pilgerin" und in der „Mahnung" das *Hörnlein*.

Das *Liebchen* oder *Lieb* der „Zauberlinde" ist überhaupt ein bevorzugter Ausdruck, der auch im „Dank", im „Schäfer", im „Gretchen" begegnet. Sonstige Bezeichnungen der Geliebten, die gleich gebucht seien, sind *Dirne* (Armer Vater, Hermann) und die *Buhle* „Sterbende Helden" oder *Buhlin* (urspr. auch in den Sterbenden Helden und in der Harfe, s. II 65 bezw. 336). *Der Buhle* erscheint öfter: in der „Zauberin", der „Nonne", im „Gretchen"; der Plural *die Buhlen* im „Traum". Die Herrin oder Geliebte wird als die *Frau* bezeichnet in der „Heimführung", im „Dank" und im „Armen Walther" sogar als die *Fraue*, also mit einem Ausdruck der mhd. Hofsphäre. Die Einflüsse der Rittersprache sind sonst denkbar gering, es begegnet *der Degen* im „Armen Vater" und der „Romanze", der *Kämpe* in der „Romanze", ebenda die *Trommeten* und im „Dank" das *Turnei;* beides typische Formen auch für den späteren Uhland. Wie diese Ausdrücke zum großen Teil am Wege lagen, so sind auch sonst wirklich auffallende archaische Substantiva in dieser ersten Zeit so gut wie nicht zu finden: *das Gemahl* (Schloß am Meer), *das Herze* u. dgl. wird man

gewiß nicht als solche bezeichnen, eher *die Sassen* (Hermann). Auch die Anwendung des Verbums *mögen* = können (Armer Vater) und die ständige Benutzung der kontrahierten Flexionsformen der Komposita von fangen (*umfäht* „Abschied“, *umfahn* „Harfe“, „Fischer“, „Pilger“, *empfähst* „Zauberlinde“, *empfahet* „Pilger“), die weit über diese Jugendperiode hinausreicht, gehören zu den gangbarsten Archaismen. Pseudoaltertümlich ist die Anwendung des Verbums *schwanen* (Romanze, Abschied) und die Konstruktion des Adjektivs *wert* mit Akkusativ der Person, Genitiv der Sache im „Bl. König“ (cf. Paul DWB 652).

Die schmückenden Beiwörter sind im allgemeinen sehr gewöhnlich — einigermaßen auffällig vielleicht der *reiche Gott* im „Lied des Armen“ —, typisch werden sie, wo sie zur Kennzeichnung der Frau und ihrer Schönheit dienen sollen. Ein Lieblingswort ist *traut* (Hermann 3mal, Harfe, Anspruch, Walter, dann weiter noch An ihre Laute, Mein Gesang, Mönch und Schäfer usw.); *hold* findet sich im „Hermann“, „Dank“, „Schäfer“, *fein* in der „Zauberlinde“, *süß* und *mild* im „Dank“, *wonnesam* im „Armen Vater“ und „Kranz“, im ersteren ist auch von dem *stolzen* Leib des *Mägdleins* die Rede, während dieses Epitheton sonst für die Ritter aufbehalten ist (Dank). Ebenso typisch wie der *stolze* Ritter ist das *rote* Gold (Vater, Zauberlinde). Über die Adjektiva auf -lich wird gleich noch zu sprechen sein.

Auffälliger als der Adjektivschatz ist dessen syntaktische Verwendung: Unflektiertheit und Nachstellung werden, ebenso wie beim Possessivpronomen, mit Vorliebe angewandt: *Goldener Schimmer hold und klar* (Hermann), *die Hand so kalt* (Zauberin), *Stimmen, liebliche, hehre* (Elfenkluft), *Hals so klar* (Braut), *die Fraue mild, eine Jungfrau wunderhold, Augen trüb* (Dank), *Linde grün, Knabe froh, Locken reich, Hände weich, Liebchen fein, Gürtel dein* — alles in der ganz besonders affektierten „Zauberlinde“. *Blümlein mannigfalt, Blümlein wonnesam* (Kranz), *Lied so süß* (Bl. König), *Schäfer mein* (Schäfer), *Mein Buhle wundertreu* (Gretchen), *mein Walther traut* (Walther). — Von sonstigen syntaktischen

Eigenheiten erwähne ich noch den Gebrauch der Präpositionen *ob* (= wegen) und *sonder* (ohne) mit Dativ (Armer Vater bezw. Hermann). Das Wort *dar* scheint Uhland für gleichbedeutend mit da anzunehmen, er verwendet es in der Romanze 156 wohl aus Reimnot. — Noch einiges Stilistische: Es finden sich ein paar typische Verlebendigungsmittel; sehr beliebt sind namentlich eingestreute Ausrufe und Fragen. In Interjektionen gefällt sich vor allem die „Romanze“ mit ihren zahlreichen *Nein! Ach! Horch!* die im „Hermann“, in der „Zauberin“, der „Elfenkluft“, der „Braut“, der „Entsagung“, dem „Kranz“, der „Zauberlinde“ *(Ach!)*, „Harfe“ und „Dank“ *(Sieh!)* ihresgleichen finden. Lebendige Fragesätze weist die „Zauberin“ auf: *Was quillt . . . hervor?*, wie auch die „Zauberlinde“: *Was rauscht die Linde grün?* während die effektvolle einleitende Frage *Was steht der nord'schen Fechter Schar?* der Fassung des „blinden Königs“ von 1804 noch nicht angehört. Ein Verlebendigungsmittel ist ferner das Fehlen des die direkte Rede einleitenden inquit: So „Hermann“ gleich zu Anfang, Zauberin, Elfenkluft, Kranz u. ö., einige Gedichte werden ja durch Weiterbildung dieser Form ohne Zwischensätze rein dialogisch. Der größeren Unmittelbarkeit und Lebendigkeit der Rede dient auch das Fehlen des Personalpronomens: *Sang von der Linde grün manch Vögelein* (Zauberlinde); *Will treten an das Fensterlein* (Gretchen). — Schließlich wäre noch darauf hinzuweisen, daß in den meisten Gedichten von einiger epischen Bewegung Parallelismus des Satzbaues und wörtliche Wiederholungen zuhause sind, wofür Beispiele nicht erst gegeben zu werden brauchen.

Man sieht: durch übermäßige sprachliche Originalität und Kühnheit zeichnet sich der junge Uhland nicht aus. Des Auffälligen ist so wenig, daß man sich auch nur in den allerseltensten Fällen wird nach einer direkten Vorlage umsehen müssen. Aber trotz oder vielmehr eben wegen der Stereotypität und Abgebrauchtheit dieser lexikalischen und stilistischen Erscheinungen ist deren Hauptmuster unschwer anzugeben: Uhland schöpft tatsächlich vom ersten

Augenblick an, in dem er zur Abfassung einer Ballade schreitet, aus dem Formen- und Formelschatz des Volksliedes. Das mußte deshalb etwas eingehender gezeigt werden, weil nur durch diese Feststellung die landläufige Annahme zu widerlegen ist, als sei Uhland erst durch das Wunderhorn so recht zum Nachahmer und Anhänger des Volksliedes geworden und habe die Herdersche Sammlung erst im Anschluß an dieses kennen gelernt. (So auch Fr. Uhland L. S. 21 und viele nach ihr.[1]) Archaisch populäre Wendungen dieser Art hat er schon lange vor 1805/6 zur Anwendung gebracht und ist darin nicht Schüler der Romantiker gewesen. Eichholtz möchte an dem Abhängigkeitsverhältnis zu letzteren festhalten, trotzdem auch er einräumt, daß Uhland vor 1806 mit Volksliedern bekannt gewesen sein muß, und meint, der angehende Dichter sei durch die Lektüre romantischer Journale auf diesen Literaturzweig hingewiesen worden (S. 101): eine Behauptung, die schwer erweislich sein dürfte, denn erstens wüßte ich vor 1802 eine romantische Manifestation derart nicht zu nennen und zweitens hören wir Uhland in seinen Briefen immer darüber klagen, daß es gar so lange dauere, bis die modernen, namentlich romantischen Literaturwerke zu ihm den Weg fänden. Auf der Höhe der Zeit stand er also in dieser Hinsicht keineswegs. Tiecks poetisches Journal z. B. hat er bestimmt nicht vor 1808 zu Gesicht bekommen (Br. I 80[2]). Also Uhland ist in der praktischen Befolgung dieser Geschmacksrichtung nicht von der Romantik abhängig, kann es nicht sein; er erscheint vielmehr in relativ selbständigem Zusammenhang mit den volksliedfreundlichen Bestrebungen des 18. Jahrhunderts.

Welche Volkslieder Uhland vor dem Erscheinen der

[1]) Den richtigen Tatbestaud hat bisher nur Hatfield (Herrigs Archiv 1897, S. 138f.) mehr andeutend und vermutend als beweisend durchblicken lassen. Vgl. auch die Fußnote zu S. 38.

[2]) Woher Fränkel (Herrigs Archiv 1880, 100) weiß, daß „alle Dichtungen Tiecks von Uhland sehr bald nach dem Erscheinen gelesen wurden“ ist mir unbekannt.

„Lieder der Vorzeit“ kennen gelernt haben mag, läßt sich natürlich nicht mit Sicherheit feststellen, zumal so gut wie keine Wendung in seinen frühen Gedichten begegnet, die mit völliger Eindeutigkeit auf eine bestimmte sprachliche Vorlage verwiese. Immerhin ist bei der großen Rolle, die das Volkslied zeitlebens für ihn gespielt hat, eine möglichst genaue Erforschung der Anfangsstadien dieser später so unermüdlich und verdienstvoll betätigten Zuneigung wünschenswert. Soviel wird sich einstweilen sagen lassen, daß Uhland keiner direkten literarischen Moderichtung folgte, denn um 1800 war es einerseits nicht mehr, anderseits, wie wir gesehen haben, noch nicht Mode, sich für das Volkslied zu erwärmen. Die von Bürger und Herder angefachte Bewegung dauerte ohne besondere Intensität an. Daß Uhland aber in so jugendlichem Alter völlig aus eigenem Antriebe heraus sich dem Volkslied zugewandt haben soll, ist auch nicht wahrscheinlich, wenngleich sein Gemüt von Anfang an einen besonders empfänglichen Boden abgegeben zu haben scheint, in dem diese immer noch aufklärerisch befehdete Kunstgattung Wurzel schlagen konnte.

Sehen wir uns nach einem geeigneten Mann um, von dem wir annehmen können, daß er Uhlands Geschmack in diese Richtung gelenkt habe, so kommt wohl vor allen sein Lehrer Seybold in Betracht, dessen sonstige Einwirkung auf Uhlands literarische Entwickelung ja hinreichend bekannt ist. Seybold hat sich nachweislich für den Volksgesang interessiert und 1778 in das Deutsche Museum das selbsterlauschte pfälzische Liedchen: *Tri ra ro der Sommer der ist do* eingerückt. Er konnte den jungen Studenten auf mehrere Sammlungen und gelehrte Publikationen hinweisen, so auf des Landmannes Gräter Bragur, in dessen ersten 5 Bänden mancherlei volksmäßiges Material zu finden ist, z. B. im vierten Jahrgang das Lied vom Dollinger (S. 171). Doch wissen wir weder von diesen Stücken, noch von Nicolais Almanach, von Elwerts ungedruckten Resten u. a., ob sie zu Uhlands Kenntnis gelangt sind. Volle Sicherheit

haben wir nur in zwei Fällen: Uhland nahm bei seinem Verwandten Weißer Einsicht in die Jahrgänge des Deutschen (Fr. Uhland schreibt irrtümlich: Heidelberger) Museums[1]). Sehr groß war die Ausbeute da nicht: aber das Lied vom alten Hildebrand, das Schloß in Österreich (1776), eine nd. Fassung des Herrn von Falkenstein (1785), die Tageweis von Piramus und Tisbe (1784) mochten immerhin seine Begriffe von der Kraft und Schlichtheit des echten Volksgesanges fördern helfen. Gehäuft und in eindrucksvoller stilistischer Geschlossenheit traten ihm aber die Charakteristika dieser Gattung nachweisbar nur bei Herder entgegen, denn nicht allein die originaldeutschen Lieder, die dieser mitteilt, sondern auch die Übersetzungen aus dem Englischen und z. T. Nordischen tragen diesen Stil an sich, den ihnen das Taktgefühl ihres Übersetzers verliehen hat. Ein kurzer Vergleich mit dieser Abteilung der der Herderschen Volkslieder — von der die übrigen ja geflissentlich weit abrücken — wird deshalb einzig am Platze sein. Sie, und nur sie, können uns lehren, welchen Begriff sich Uhland damals vom Volkslied gebildet und welchem Muster er nachgestrebt haben mag.

Da finden sich denn die *wohl, gar, so, tät* dermaßen auf Schritt und Tritt, daß sich wohl erklären läßt, wie der Nachahmer diese Wendungen als unentbehrliches Kennzeichen eines kernhaft einfachen Balladenstils gewertet haben muß. (*Wohl:* Ulrich und Ännchen, Mädchen und Haselstaude, Esthmer, Falkenstein. *Tät':* Wilhelm und Margarete, Elvershöh, Esthmer, Eifersüchtiger König, Chevyjagd. *Gar:* Schön Rosemund, Verwundeter Knabe, Esthmer.) *Ob* mit Dativ steht „Rosemund“ Suphan S. 135, *dar* statt da „Chevyjagd“ 480. Die Vorliebe für das Diminutivum konnte allein schon aus dem „Eifersüchtigen Knaben“ erlernt werden, wo sich das *Rösselein,* das *Jungfräulein* u. a.

[1]) Für ein Uhlandsches Gedicht der Frühzeit wenigstens, den Armen Vater, ist der Versuch eines Nachweises der Abhängigkeit vom Volkslied — eben von diesem Schloß in Österreich — gemacht. Journal of Germanic Phil. Bloomington Indiana U. S. A. 1898/99 2,1 ff.

finden. Am auffälligsten ist der Anschluß in der Syntax des Adjektivs, es sind auch zum großen Teil dieselben typischen Epitheta, die bei Uhland zur Anwendung kommen *Fräulein hold und süß, Wangen zart, Buhle süß, Rose mein, Harfe stolz, Blut so rot, Winter kalt, rotes Gold* usw. *Feines Lieb* und *Liebchen* stehen nebeneinander wie bei Uhland, dessen Liebessprache also von da bezogen ist, auch das *Herze,* wenn es dafür einer Vorlage bedarf, könnte hierher stammen. Aus demselben Lied vom Eifersüchtigen Knaben konnte Uhland das uns mittelhochdeutsch anmutende Prädikat *Reicher Gott* entnehmen. Um die wahrscheinliche Herkunft der beliebten Unterbrechungen des Erzählungsflusses durch *ach! hört!* usw. aus Herder zu zeigen, genügt ein Hinweis auf die in solcher Hinsicht besonders freigebige „Schöne Rosemund". Auch verlebendigende Fragesätze vom Typus: *Was zog er aus der Tasche?* [1]) *Was fand sie da am Wege stehen?* konnte der Lehrling hier finden (Eifersüchtiger Knabe bezw. Mädchen und Haselstaude), ebenso Beispiele für fehlendes inquit, fehlendes Personalpronomen (z. B. Esthmer S. 232), Parallelismen und Wiederholungen aller Art. Weiteres Vergleichsmaterial auzuhäufen ist nicht nötig. Der Eindruck bleibt bestehen, daß kein einziges dieser Volkslieder mit untrüglicher Sicherheit als Vorbild Uhlands erwiesen ist, daß sie aber in ihrer Gesamtheit den Balladenstil seiner Frühzeit haben erzeugen helfen.

Der Einwand liegt nahe, daß diese wenn nicht uncharakteristischen, so doch sehr billigen und dem Dichter des ausgehenden 18. Jahrhunderts geläufigen Wendungen und Gepflogenheiten nicht unmittelbar aus der Volksliedquelle geschöpft zu haben brauche: Er war nicht der erste, der seine Balladensprache mit volkstümlichem Tand behängte und ihr auf diese Weise einen altertümlichen Anstrich zu geben suchte. Namentlich hatten das schon die Romanzensänger getan, die man am triftigsten zu Vorläufern Uhlands

[1]) Nur einmal wörtlich von Uhland nachgeahmt im „Schifflein" (1810): *Was zieht hier aus der Tasche der braune Jagdgeselle.*

hat stempeln wollen, Bürger nämlich und die Stolberge. Aber wenn man die Reihe ihrer Balladen durchgeht, so wird man sich sagen müssen, daß Uhland hier wohl eine Anzahl von Einzelelementen populär archaisierender Art finden, nimmermehr aber auf Grund solcher Sprache den Eindruck gewinnen konnte, daß ein pseudonaives *tät*, *wohl, gar, so,* nachgestelltes Adjektiv oder Diminutiv wahre Kennzeichen einer körnig altertümlichen Diktion seien. Einige seiner vorzeitlichen Gedichte übertreffen allerdings die Bürgerschen und Stolbergschen in der Anwendung dieser Figuren und Ausdrücke um nichts; aber in ihrer Gesamtheit zeigen sie eine Haltung, die sich aus dem bloßen Studium dieser Vorbilder nicht erklären läßt.

Die etwas gehäuften *wohl* und *tät* in „Arm Suschens Traum" und im „Grafen Walther", die hauptsächlich aus Bürgers Temperament erklärliche reichliche Ausstreuung von Ausrufen und Fragen bedeuten ebensowenig ein durchschlagendes, zur Nachahmung einladendes Charakteristikum wie ähnliche Erscheinungen bei den Stolbergen, in deren „Philipp Erbach", „Wahrem Traum" und „Büßender" auch manches *tät'* begegnet, da und dort ein *sieh'* eingesprengt wird oder ein Personalpronomen fehlt. (*Kämst mit mir* u. dergl.) Die häufigen populär scherzhaften Wendungen, die bei den dreien den Ursprung der Ballade aus der parodischen Gattung noch deutlich genug anzeigen, bleiben dem immer ernsthaften jungen Uhland völlig fremd, und desgleichen überneuhochdeutsche Pseudoarchaismen vom Schlage des Stolbergschen *litte, sahe* (Wahrer Traum).

Wie selten sich auch aus dieser Sphäre nachweislich direkt übernommene Vokabeln finden, ist schon anderswo hervorgehoben worden. Nur ein bestimmtes Stolbergsches Wort, *Sasse* = Vasall, ist mit so vielen inhaltlichen Entlehnungen aus der Elise von Mansfeld in Hermann und Utha eingedrungen. Auch sei erwähnt, daß der Reim in der ersten Strophe dieses Gedichtes, *Stirne* auf *Dirne,* sich ebenso bei Stolberg (S. 57, S. 295 in der Gesamtausgabe von 1821) und Bürger (Entführung V. 50) findet. Für das

bei Uhland in späterer Zeit mehr als einmal begegnende *zerspellen* bedarf es wohl nicht des Vorbildes von Bürgers „Bruder Graurock" (V. 47). Wogegen die uns läppisch dünkende Wendung aus der „Braut": *Er lächelt schön* erträglicher wird, wenn wir sie als eine Reminiszenz an Stolbergs „Schön Klärchen" betrachten, das mit den Worten beginnt: *Schön lächelt* der Mond. Die Worte *minnen* im Armen Vater, *minniglich* in Hermann und Utha mögen, da schon vor der ersten mhd. Lektüre begegnend, ebenfalls Göttingischen Ursprungs sein. Damit ist aber wohl alles erschöpft, was irgend auf die Sprachgepflogenheiten [1]) bestimmter nicht volksmäßiger Vorlagen verweist.

Dagegen verdient eine ganz anders geartete Quelle, die sich inhaltlich als so überraschend ergiebig erwiesen hat, auch für formale Erscheinungen wenigstens eine gewisse Beachtung. Es war schon im vorigen Aufsatz hinzuweisen auf die *minnigliche Dirne* in Hermann und Utha als eine spezifisch Wächtersche Vokabel: daß das auf jeder Seite begegnende Wort dem eifrigen Leser aus den Sagen der Vorzeit fest im Gedächtnis haftete und er deshalb den erwähnten Bürger-Stolbergschen Belegen nur die Reimbindung zu danken hatte, ist wahrscheinlich genug. Auch sonst läßt sich solche Abhängigkeit in der Anwendung einiger Worte feststellen, die auf Frauendienst und Rittertum Bezug haben. Der Geliebte heißt bei Wächter stets der *Buhle*, das Liebchen meist die *Buhle* oder die *Buhlin*, letztere schon verzeichnete unschöne Form, die bei Uhland vorübergehend Gnade gefunden hat, kann, soviel ich sehe, nur aus dieser Quelle geflossen sein. Typische Formen bei beiden sind auch das *Turnei* und die *Trommeten.* Diese pseudoarchaische Sprache ist ja zum Teil Wächters eigenes Fabrikat, wir wissen nun aber aus den Untersuchungen von Pantenius (Das Mittelalter in Veit Webers Romanen, Leipzig 1904, S. 43 ff.), daß der Autor der Sagen der Vorzeit auch

[1]) Nicht wohl als Archaismus anzusprechen ist die etwas seltsame Verbalform *„flimmt"* in der „Braut", die wohl aus Matthison stammt (S. 89), wenn sie Uhland nicht lebendig war.

authentische Volkslieder für seine Zwecke ausgemünzt hat. So wurde er also zu einem indirekten Vermittler für Uhlands Hauptvorbild. Wie er selbst in dem betreffenden Abschnitt von „Männerschwur und Weibertreue“ unzweifelhaft Volksliedstil anstrebt ... *Wenn sie mich so starr anblickt, die Flammenaugen durch die Thränen glänzen, dann wird mir so wohl, so weh* ... so hat er damit vielleicht auf den volkstümlich sein wollenden Vers der Zauberlinde: *Ihr ward so wohl, so weh* eingewirkt. Bei ihm mochte Uhland Ausdrücke wie *erkiesen, jach, Gaden, Strauss,* deren er sich dann bedient, zuerst antreffen, seine Vorliebe für *Feinsliebchen* und *rotes Gold* stärken. Das Präteritum des Verbums *setzen* bildet Wächter stets archaisch mit Rückumlaut, also *satzte.* Uhland hat das wenigstens einmal nachgemacht und die Form in der Almanachfassung der „Drei Fräulein“ noch zum Druck gelangen lassen, um sie später auszumerzen (cf. II, 70).

Wie hier, so hat der angehende Poet auch sonst, teilweise sogar schon viel zeitiger, das Bedürfnis gefühlt. Gesuchtes und Ungewöhnliches wegzuschaffen; daß die beiden *Buhlinnen* sich alsbald wandelten, die eine in eine *Sängerin* (II, 65), die andere in eine *Traute* (II, 336), wurde schon erwähnt. Der *stolze* Leib des Dirnleins im „Armen Vater“ ist ursprünglich ein *feiner* Leib gewesen (II, 330), statt früher *grimmiglich* ist der Räuber jetzt *fürchterlich* (ebenda), die *bleiche* Jungfrau in der „Zauberin“ ist ein der Situation angepaßter Ersatz für die ehemalige *zarte* (II, 332) usw.[1]) Eine klug feilende Hand hat sich zeitig auch dieser unreifsten Produkte angenommen, und so wenig wirklich charakteristisches wir dieser Sprachbehandlung im allgemeinen abgewinnen können, daß sie nicht gedankenlos geübt wird, leuchtet von Anfang an ein.

Es waren also zunächst recht trübe, abgeleitete Quellen, durch deren Ausschöpfung Uhland seinen Balladen vor-

[1]) Über einige weitere Fälle des Ersatzes von altertümlichen Beiwörtern *(adelig, licht, stolz)* durch die gewöhnlicheren *ritterlich, schön* und *kühn* cf. E. Schmidt, a. a. O. S. 229.

zeitliche Färbung zu verleihen trachtete. Von einem gewissen Zeitpunkt an jedoch scheint seine mhd. Vokabelkenntnis sich auszudehnen, ein neues Vorbild tritt noch innerhalb dieser ersten Periode in seinen Gesichtskreis. Das ist nun wirklich einmal eine romantische Publikation, Tiecks Minnelieder von 1803 nämlich, auf die schon Mayne zutreffend verwiesen hat. Ihr Einfluß ist aber nicht so unmittelbar, daß man genau den Zeitpunkt der Lektüre angeben könnte, einige der hierher entnommenen Ausdrücke tauchen vielmehr erst nach Jahren in den Gedichten auf. Wiederum ist hervorzuheben, daß Uhland die neu erlernten Wendungen trotz ihrer Herkunft aus rein lyrischen Gedichten doch im wesentlichen dem Gebrauch der Balladen vorbehält.

Eine Ausnahme macht freilich das Wort *Minne*, das nebst seinen Kompositis 1804/06 eine kennzeichnende Bevorzugung erfährt. Es erscheint im „Anspruch“ und in „Mein Gesang“ (2mal), das schon 1803 belegte *minniglich* wiederholt sich in der „Zauberlinde“ und in der „Harfe“, originellere Zusammensetzungen sind: *Minnespiel* (Gedichtfragment von 1804, II, 267), *minneselig* (Berge), der „Dank“ kennt *Minnesang* (*mit Minnesang grüßen* stammt vielleicht aus dem bekannten Lied Heinrich VI.) und *minnend*.

Das oben genannte *minniglich* gehört in die Reihe der Zusammensetzungen mit *-lich*, die von nun an eine gewisse Bevorzugung erfahren. Uhland konnte solche Bildungen schon bei Herder finden (im „Esthmer“ z. B. das *fröhliglich, festiglich*), scheint sie aber zunächst verschmäht zu haben, wie das schon als getilgt erwähnte *grimmiglich* im „Armen Vater“ beweist. (Noch 1805 wird ein *wonniglich* im „Dank“ durch *genehm* ersetzt.) Nunmehr, auf Tiecks Anregung hin, übernimmt er auch lediglich das Bildungsprinzip, keine bestimmte in den Minneliedern begegnende Form, also er läßt alle die *gewaltiglich, kräftiglich, herziglich, zornlich, seliglich* usw. liegen und hält sich an das gangbarere *wonniglich* (Dank, Harfnerlied), bildet dann auf eigene Faust

einsamlich (Heimführung), *trutzlich* (Gretchen), *süßiglich* (Wallfahrtskirche, Anspruch).

Überblickt man die von Tieck einleitungsweise (S. XXVII) gegebene Liste der in der Sammlung häufigen altertümlichen Wendungen, so wird man mehrere bei Uhland in diskreter und sparsamer Anwendung wiederfinden: *Wunder* = *sehr:* Die Zusammensetzungen mit *wunder* erscheinen eine Zeitlang bei dem Nachahmer beliebt: *wunderschön* im „Kranz", *wunderhold* im „Dank", *wundertreu* im „Gretchen", *wunderkühn* in den „Drei Fräulein". *Frau* oder *Fraue* für Herrin begegnet im „Dank", in der „Heimführung", im „Armen Walther", *baß* = *besser* im elativen Sinn im „Jungen König". Wir greifen im letzteren Fall schon fast über die Grenze unseres Zeitraumes hinüber, doch ist es gerade interessant zu sehen, wie fest diese Vokabeln, die ihm hier das erstemal entgegengetreten sind, bei Uhland Wurzel gefaßt haben. *Schwere* = *Trauer* begegnet noch in „Kaiser Karls Meerfahrt", *Blut,* das nach Tieck mit *Blüte* in der älteren Sprache wechselt, ist im „Märchen im Reim" belegt, der ebenfalls in jener Vorrede gebuchte Ausdruck *büßen* Ersatz geben begegnet noch in den Lesarten zum „Fortunat" (zu V. 308 des I. Gesanges). Zu dem *minnefarb* der Sammlung gibt es keine genaue Analogie, wohl aber ein paar Wörter nach gleichem Bildungsprinzip, *trauerfarb* (Des Mädchens Trauer), *rosenfarb* (Junger König), *vierfarb* (Klein Roland). *Krank* = *schwach* (Minnesänger 130 u. ö.) liest man im „Dank", im „Rosenkranz", in der „Schwäbischen Kunde", *widersagen* (MS 3 u. ö.) in „Fräuleins Wache", *Schattenhut* (MS 48, u. ö. cf. Mayne) im „Rosenkranz"; *die Grüne* (MS 99) in den Lesarten zum „Wald" (II, 58), die aus MS 82 erlernte Wendung *Des wird Rat* begegnet noch in der ersten Eberhardballade.

Von Ende 1805 ab freilich liefert das Auftreten solcher Wendungen keinen eindeutigen Beleg mehr für die Benutzung der bestimmten, mittelalterlichen Quelle. Eine Fülle neuer Vorlagen hat sich damals an den jungen Dichter herangedrängt und in seiner poetischen Welt eine kleine Revolution erzeugt.

2. Das Wunderhorn.

Im Juli 1805 erwarb Uhland aus Herders Bibiothek das gedruckte Heldenbuch (Briefe I, 4). Ende 1805 erschien das Wunderhorn. Im Jahre 1806 ist, wie man allgemein annimmt, Uhland das Nibelungenlied zuerst eindrucksvoll nahegetreten. Zur selben Zeit macht ihm Seckendorff die Bodmersche Sammlung der Minnesänger zugänglich. Eine bedeutend gesteigerte Einwirkung so vieler vorzeitlicher Sprachdenkmäler auf Diktion und Stil des ohnehin zur Unselbständigkeit neigenden jungen Poeten kann von vornherein erwartet werden.

Diese zeigt sich zunächst darin, daß die archaischen Elemente von nun an quantitativ viel stärker vertreten zu sein pflegen. Außer den frühesten Balladen sind es ja bis zum Jahre 1806 eigentlich nur die „Zauberlinde“ und der „Dank“ gewesen, die von Anfang bis zu Ende in ihrer Diktion ein altertümliches Gepräge angestrebt und, soweit es mit Uhlands damaligen Hilfsmitteln möglich war, auch erreicht hatten. In den Jahren 1806/7, die allerdings keine sehr starke Balladenproduktion gezeitigt haben, strebt die Sprache und ganze Formgebung zunächst einen steigenden vorzeitlichen Charakter an, der sich schließlich in geradezu unerträgliche Affektiertheit verirrt.

Die formalen Elemente des Wunderhorns konnten in Uhlands Poesie keine grundsätzliche Neuerung zuwege bringen: Volksliedwendungen verschiedener Art hatte er schon früher gekannt und verwertet, und diese wurden nicht etwa deshalb erst bei ihm heimisch, weil ihm das Wunderhorn so sehr zusagte, sondern weil sie schon bei ihm heimisch waren, weil er sich schon vorher gewöhnt hatte, sie als Kennzeichen echter schlichter Poesie anzusehen, sagte ihm das Wunderhorn in solcher Weise zu. Aber der Einfluß dieser neu erschlossenen Quelle geht doch weiter als der Herders gehen konnte. Vorher hatte Uhland nur das und jenes aus Volksliedern entnommen, jetzt schreibt er selbst Volkslieder, d. h. Gedichte, die in allem und jedem den Charakter von solchen tragen. Gewollt hat er dies

sicherlich früher auch schon: Das Lied vom armen Vater wird ganz genau dem Begriff entsprechen, den er sich aus Herder und Wächter von einer echten Volksweise gebildet hatte. Jetzt ist er im Besitze eines viel ausgedehnteren Materials, kann sich also von den wahren Erfordernissen des Stiles seines Vorbildes einen deutlicheren Begriff machen; auch ist er dichterisch immerhin in der Zwischenzeit gewachsen und soweit gekommen, daß er wenigstens den täuschenden Kopisten abgeben konnte. Zweifellos hat er aber in bezug auf den Stil auch manches Endgültige gewonnen: vor allem größere Geschlossenheit und Gegenständlichkeit. Die meisten erzählenden Gedichte weisen doch von nun an wenigstens echten Balladencharakter auf, sie haben greifbares Interesse, verflüchtigen sich nicht zum bloßen Stimmungsbild, wie sie es doch seit 1804 mit Ausnahme des „Blinden Königs" stets getan hatten. Und anstelle der breiten Ausmalung aller Situationen in den Balladen von 1803 ist jetzt die volkstümliche Sprunghaftigkeit getreten, die sich mehr im Verschweigen und Erratenlassen als dem früheren restlosen Auskramen jeder mehr oder minder wissenwerten Kleinigkeit gefällt. Die „Drei Fräulein" z. B. verzichten auf jegliche Exposition und lassen die Liebe der Mädchen lediglich aus ihrer nachfolgenden Trauer erschließen. Dasselbe Gedicht kann uns zeigen, daß zu dem früher schon bei Uhland beliebten formalen Parallelismus nun auch der inhaltliche getreten ist; die Schicksale der drei Schwestern werden gut volksmäßig in streng gleichlaufender, gewollt stereotyper Weise hintereinander erzählt.

Uns interessiert aber hier vor allem die formale Beeinflussung im engeren Sinn. Es ist selbstverständlich, daß sich Uhland in seiner Vorliebe für gewisse Eigenheiten, für die er jetzt noch viel gehäuftere Beispiele traf, bestärkt fühlte. Die Umschreibung mit *tät'* erweist sich in vier aufeinanderfolgenden Balladen von 1806, Münster, Einsames Fräulein, Drei Fräulein, Schwarzer Ritter als neuerdings zu Gnaden angenommen, der „Rosengarten" und die „drei

Lieder“ kennen sie nicht, wohl aber „Die Lieder der Vorzeit“ und der „Junge König“. Letzteres Gedicht überbietet mit 6maligem anaphorischem Auftreten in wenigen Zeilen alle bisherige Anwendung von *wohl*, das natürlich auch den „Drei Fräulein“ und den „Drei Liedern“ bekannt ist. Im „Münster“, Anfang 1806, häufen sich die Diminutiva wie selten vorher, *Kindlein, Bettlein, Engelein* begegnen. Im nächstfolgenden „Des Knaben Tod“ hat sich ursprünglich mehrmals das Wort *Jungfräulein* gefunden, neben einem *Vöglein* (II, 69). In den „Drei Fräulein“ sproßt das *Blümlein,* im „Rosengarten“ das *Röslein* und weiter das *Jungfräulein.*

Auch das einfache Wort *Fräulein* gelangt von 1806 an zur Herrschaft und hat gleich drei Balladen zu ihrem Titel verholfen: „Das einsame Fräulein“, „Die drei Fräulein“, „Fräuleins Wache“. Das ist eine der unzweideutigsten Wirkungen der Wunderhornsprache, in der diese dem frühesten Uhland fremde Bezeichnung für das junge Mädchen bekanntlich auf Schritt und Tritt zu finden ist. Das männliche Gegenstück dazu, der *Knabe,* darf auch nicht fehlen, (Des Knaben Tod, gleichfalls 1806) ist aber früher schon aufgetreten. Die ganz direkte Entlehnung sprachlichen Gutes aus einer bestimmten Wunderhornstelle ist aber auch hier, wie meist bei Uhland, höchst selten eindeutig festzustellen. Ein Lied in dem zunächst allein erschienenen ersten Teile der Sammlung: „Der Graf im Pflug“ (I, 226) scheint bei dem nachahmenden Dichter Eindruck hinterlassen zu haben, denn nur daher kann die Wendung *mit Sitten* stammen, die Uhland in zwei zeitlich unmittelbar aufeinanderfolgenden Gedichten (Schwarzer Ritter und Rosengarten) verwertet. Aus dem Wunderhorn entnommen sein muß auch der Ausdruck *Reihen,* der ursprünglich als Überschrift der einzelnen Abteilungen der zyklischen Gedichte „Drei Fräulein“ und „Der junge König und die Schäferin“ vorgesehen war. Uhland kannte ihn aus den stereotypen Fragesätzen am Schluß einzelner Wunderhornlieder: *Wer hat diesen Reihen erdacht?* Zu wortgetreuer Nachahmung solcher

Art von Sätzen hat es sein Geschmack denn doch nicht kommen lassen, aber im übrigen ist bei der Anwendung dieses volkstümlichen Belebungsmittels seit 1806 eine unliebsame Steigerung zu bemerken, so im „Jungen König“ und vor allem im „Einsamen Fräulein“, wo der wiederholende Fragesatz gleich zu Anfang diese Manier ins Karikierte verzerrt:

Ein Fräulein sang ein Abendlied.
Wo sang sie denn das Abendlied?

Auch sonst erwächst aus den Gedichten dieser Periode nur allzu oft der Eindruck des Forcierten und Gequälten in der Nachahmung des Volksliedstiles: Artikellosigkeit (*Jungfräulein* in „Des Knaben Tod“), fehlendes Pronomen (*Hub der König an zu sprechen, Sah der König* ... im „Schwarzen Ritter“) vor allem aber apokopierte Formen finden sich in einer Fülle wie vorher und nachher nie (*Dein' Freude, kein' Wunde* in den „Drei Fräulein“, *Eur' Nam'* im „Schwarzen Ritter“ usw). Das *Willkomm* freilich, das Uhland in den „Drei Fräulein“ anwendet, konnte er schon bei Herder finden. Neben die alten Parallelfügungen und Wiederholungen treten hier auch große volkstümliche Freiheiten der Wortstellung. Das „Münster“ stellt (auch mit seinen gehäuften anaphorischen *und*) den Ausgangspunkt dar, deutlichere Anzeichen der Herkunft dieser neuen sprachlich-stilistischen Kennzeichen finden sich in „Des Knaben Tod“ und im „Einsamen Fräulein“ ein, zu outrierter Nachäfferei steigert sich Uhlands Verfahren in den „Drei Fräulein“ und im „Schwarzen Ritter“, dem „Rosengarten“ und dem „Jungen König“, in welch letzteren es allerdings bei dem volksliedhaften Vorbild nicht sein Bewenden hat. Also Ende 1806 bis Ende 1807 ist der Höhepunkt dieser Entwickelung erreicht, die Nachahmungssucht erstreckt sich aber in dieser Periode nicht nur auf enger sprachlich-stilistische Dinge und bleibt auch nicht bei dem einen Muster, dem Wunderhorn, stehen.

Uhland bedient sich in seiner Jugendpoesie im all-

gemeinen ganz einfacher Strophenformen [1]). Sie spiegeln meist die Metra der Vorbilder wieder, ein eigenes Balladenmaß scheint er nicht zu kennen, 4-, 5-, 6-, 8-zeilige Strophen läßt er in seinen erzählenden Gedichten offenbar ohne viel Überlegung und künstlerische Bewußtheit einander ablösen, die ersteren bevorzugend. Das ändert sich von 1806 an. Nun wird ihm auch für die strophische Gestalt seiner Gedichte das Wunderhorn maßgebend. Einige der damals auftauchenden Formen sind direkte, andere leicht auf ihren Ursprung zurückzuführende variierende Nachahmungen von Wunderhornstrophen.

Wahlweise Zweisilbigkeit der Senkung ist für Uhland seit Beginn seiner dichterischen Praxis eine Freiheit, die er auf Grund volkstümlicher Vorlagen ohne weiteres für sich in Anspruch nimmt; schon die „Romanze“ von 1803 kann das beweisen. In so weitem Umfang läßt er aber vorher den Zweisilber nie dem Dreisilber das Feld räumen wie in „Des Knaben Tod“. Er hat sich beim Bau dieser vierzeiligen, lebhaft rhythmisierten Strophen sicherlich an das Wunderhornlied „Das Feuerbesprechen“ gehalten (I, 12), dessen Schema genau zu dem seinen stimmt:

Zigeuner sieben, von Reitern gebracht,
Gerichtet, verurteilt in einer Nacht,
Sie klagen um ihre Unschuld laut,
Ein Jud' hätt' ihnen den Kelch vertraut.

---

[1]) Über Uhlands Rhythmik und Strophenbau haben wir eine Untersuchung von A. Schmidt (Zur Entwickelung des rhythmischen Gefühls bei Uhland, Altenburg 1904), die mir trotz sorgfältiger Einzelbeobachtung in ihrer Methode nicht immer einwandfrei und in ihren Resultaten nicht immer fruchtbar erscheint. Gerade die Frage nach dem direkten Vorbild der Strophenform eines Gedichtes mußte bei Uhland viel exakter gestellt und beantwortet werden, ehe man an die Analyse der rhythmischen Eigenheiten und Eigenverdienste des Dichters ging. Schmidts Behauptung S. 83, Uhland habe nur in sehr wenigen Fällen den rhythmischen Bau eines bestimmten Gedichtes unmittelbar entlehnt (Königssohn I aus Herders Cid, Lied des Fischers aus Goethes Fischer, der Wirtin Töchterlein aus dem Volkslied, den armen Walther aus Lenore), bedarf, wie sich sofort zeigen wird, wesentlicher Erweiterung.

Uhland: Zeuch nicht den dunklen Wald hinab!
Es gilt dein Leben, Du junger Knab'! —
Mein Gott im Himmel, der ist mein Licht,
Der läßt mich im dunkeln Walde nicht.

Ebenso zweifellos ist unmittelbare Abhängigkeit bei den „Drei Fräulein", deren namentlich in der Reimstellung gesuchte Strophenform von Uhland unmöglich frei erfunden worden sein kann angesichts ihrer Identität mit derjenigen des Wunderhornliedes: Der Tod und das Mädchen im Blumengarten (I, 14).

Es ging ein Mägdlein zarte
Früh in der Morgenstund'
In einen Blumengarten,
Frisch, fröhlich und gesund;
Der Blümlein es viel brechen wollt',
Daraus ein Kranz zu machen,
Von Silber und von Gold.

Uhland: Drei Fräulein sah'n vom Schlosse
Herab in's tiefe Tal.
Ihr Vater kam zu Rosse,
Er trug ein Kleid von Stahl.
„Willkomm, Herr Vater, gottwillkomm!
Was bringst Du Deinen Kindern?
Wir waren alle fromm!"

Aber nicht immer löst sich die Frage nach dem Vorbild so glatt. Wenn bei irgendeinem Gedicht, so möchte man bei dem „Schwarzen Ritter" auf ein volkstümliches Vorbild raten und zwar deshalb, weil hier der bei Uhland sonst verschwindend seltene Fall eintritt, in dem die Lesung eines Verses metrische Schwierigkeiten bereitet. Im allgemeinen hat sich der Dichter bekanntlich vor aller romantischen Versspielerei und so auch vor aller selbstschöpferischen rhythmischen Freiheit ängstlich gehütet und ist zeitlebens ein Liebhaber des Jambengleichschrittes gewesen. In der (scheinbar so zu nennenden) Kurzzeile des „Schwarzen Ritters" treffen wir einmal eine Ausnahme von dieser Regel.

Auch abgesehen von der nicht leicht zu lösenden Frage nach der Rhythmisierung dieser aus dem Schema fallenden Verse [1]) glaube ich für sie eine Wunderhornstrophe verant-

---

[1]) Wie soll man die vierte und fünfte Zeile der Strophen dieses Gedichtes rhythmisieren? Für das Auge scheint eine Abweichung von dem normalen gleichmäßigen Zeilenbau gegeben, doch dürfte wohl niemand darauf verfallen, in diesen kurzen Zeilen eine plötzliche Änderung der Hebungszahl zu mutmaßen:

Auch aus den Hallen = × | ×́× | ×́×
Der alten Hofburg allen = × | ×́× | ×́× | ×́× oder gar ××× | ×́× | ×́×.

Diese Verse sind genau so vierhebig wie die vorhergehenden drei und die noch folgende eine Zeile. Sie müssen daher auch in mhd. und Volksliedweise mit klingender Kadenz gelesen werden: Hallen = –́ | –̀. Doch auch dann fehlt noch eine Hebung, und es fragt sich, ob und wie Uhland diese sprachlich verwirklicht hat.

Schmidt, a. a. O. S. 31 und dann nochmals S. 90 operiert hier mit dem Begriffe der „pausierten Hebung". So klar mir dieser am Ende des Verses ist, für den Zeilenanfang möchte ich ihn denkbar eingeschränkt wissen. Die Annahme „beschwerter Hebung" ist für mein Gefühl in den meisten Fällen vorzuziehen. Es ist klar, daß deklamatorische Schwierigkeiten, aber unter Umständen auch Vorzüge dieser Rhythmisierung immer anhaften werden. Der Auftakt müßte dann frei bleiben, denn man sieht auf den ersten Blick, daß eine Längung der Anfangssilbe des Verses nicht allgemein durchführbar ist. Nur bei Annahme dieses freieren Rhythmus wird man der silbenarmen Zeile wirklich deklamatorische Wirkungen abgewinnen können, und es ist nicht einzusehen, warum der sonst im Versbau so strenge und regelmäßige Dichter zu dieser Anomalie gegriffen haben könnte, wenn ihm nicht pathetische Unterstreichung einzelner Worte, Verlangsamung des Tempos als künstlerischer Effekt der scheinbaren Kurzzeile vorgeschwebt hätte: Alles Momente, die von dem gleichmäßig bleibenden Deklamationsflusse der Lesung mit pausierter erster Hebung verwischt werden. Es ist von ein- und nachdrucksvoller Wirkung, wenn der Schwarze Ritter auf die Frage des Königs:

Herr! Wie ist Eu'r Nam' und Zeichen?

nicht erwidert:

Würd ich es sagen (= ŕ× | ×́× | –́ | –́) Ihr möchtet zittern und zagen, sondern:

–́ | ×́× | –́ | –́.

Prinzipielles Bedenken gegen die Synkope der Senkung träfe nicht nur unsere Lesung, sondern auch die mit pausierter erster Hebung, denn diese muß ja, wie man sieht, zur Zerdehnung der zweisilbigen Kadenz-

wortlich machen zu können, die freilich in ihrem Bau nicht so starke Ähnlichkeit mit dem Uhlandschen Gebilde aufweist, wie es bei den vorigen Beispielen der Fall war.

(I, 47) Die Fastnacht bringt uns Freuden zwar,
Viel mehr denn sonst ein ganzes halbes Jahr.
Ich mach' mich auf und tät spazieren gehen,
An einen Tanz,
Mir ward ein Kranz
Von Blümlein Glanz,
Des erfreut' ich mich gar sehr.

---

worte ebenfalls schreiten. In *einem* Falle kommt durch sie eine zweifellose Betonungsverrenkung in den Vers:

In Lanzenspielen = ŕ× | ×́× | ⊥́ | ⊥́.

Die nebentonige Silbe dieses Kompositums ist bei solcher Lesung unmäßig gegenüber der Hauptsilbe zerdehnt und eignet sich dadurch unwillkürlich den wahren Akzent des Wortes an; man liest: in Lanzenspíelen. Die gut mhd. Rhythmisierung: In Lánzénspíelén ist vorzuziehen, trotzdem ein deklamatorischer Nachdruck und eine Verlangsamung des Tempos hier nicht eben innerlich gerechtfertigt ist.

Die Lesarten geben keinerlei Auskunft über die vom Dichter gewollte Rhythmisierung, wenn man nicht vielleicht durch den seltsamen Ausdruck, der Ritter habe mit „langer" Stimme gesprochen (II, 70), die Zerdehnung rechtfertigt!

Ich gestehe gerne, daß ich zu einem allseits befriedigenden, durchgehends gültigen Schema der Lesung hier nicht zu gelangen vermag. Das eine wie das andere Prinzip der Rhythmisierung leidet darunter, daß es keinesfalls für alle Strophen Gültigkeit besitzt. Die Bedenken werden verstärkt durch Betrachtung jenes Mustergedichts aus dem Wunderhorn. Bei dessen zweiter Strophe kann ich mir gehäufte Senkungslosigkeit und verlangsamtes Deklamationstempo recht wohl denken:

Ich bot der Jungfrau meinen Gruß = × | ×́× | ×́× | ×́× | –
Gar freundlich trat sie mir auf meinen Fuß = × | ×́× | ×́× | ×́⏑⏑⏑ | ⊥́
Sie sprach: Gut Gesell, wenn ich Dir sagen sollt' = × ×́⏑⏑ | ×́⏑⏑⏑ ×́× | ⊥́
Wenn Du nur wolltst = ⊥́ | ×́× | ⊥́ | ŕ
Ich wär' Dir hold! = ⊥́ | ×́× | ⊥́ | ŕ
Kein Silber und Gold = ⏑ | ⊥́ | ×́×́ | ⊥́ | ŕ
Ist meiner Lieb' ein Sold = × | ×́× | ×́× | ⊥́ | ŕ.

Vielleicht ist aber im Hinblick auf Str. 1 zu lesen:

Wenn Du nur wolltst, ich wär Dir hold = ⏑ | ×́× | ×́× | ×́× | ⊥́.

Uhland: Pfingsten war, das Fest der Freude,
Das da feiern Wald und Haide.
Hub der König an zu sprechen:
„Auch aus den Hallen
Der alten Hofburg allen
Soll ein reicher Frühling brechen."

Auch das der zeitlichen Entstehung wie der räumlichen Anordnung nach nächste erzählende Gedicht Uhlands bereitet, so ungewöhnlich das innerhalb der Sammlung ist, der Lesung Schwierigkeiten. Es handelt sich um das seltsame episch-lyrische Poem: Der Rosengarten. Dessen Metrik, gleich seinen zahlreichen übrigen formalen Eigenheiten, werden wir aber erst verstehen und würdigen, wenn wir uns vorher mit zwei etwas anders gearteten poetischen Arbeiten Uhlands bekannt gemacht haben, deren Abfassung zwischen „Schwarzen Ritter" und „Rosengarten" fällt: Ende 1806 und Anfang 1807 nimmt er seine Übersetzungsversuche aus der mhd. Epik vor, über die hier zum erstenmal mit einiger Ausführlichkeit gehandelt sei.

3. Das Heldenbuch.

Die genaue Abfassungszeit der Bruchstücke aus dem Heldenbuch läßt sich nicht bestimmen. Das Bruchstück aus dem Nibelungenlied, aus dem Februar 1807 stammend, ist zweifellos etwas jünger. Vergleichen wir die beiden Dolmetschversuche, so läßt sich beobachten, daß Uhlands Neigung zu sprachlicher Gesuchtheit offenbar in ständigem Steigen begriffen ist. Der Höhepunkt sollte ja im April 1807 mit dem „Rosengarten" erreicht werden, und dem entspricht es, daß die Bruchstücke aus dem Heldenbuch in dieser Hinsicht noch nicht ganz so weit gehen, wie die kaum mehr genießbar zu nennende Nibelungenübertragung. Beide Versuche haben hauptsächlich deshalb Interesse, weil sie zeigen, in welchem Umfang es nach Uhlands damaliger Meinung gestattet ist, sich sprachlicher Archaismen zu bedienen. Es lag ihm ja schon die eine oder andere Verneudeutschung mhd. Dichtung vor: aber bei der gänzlich ver-

schiedenen stofflichen Beschaffenheit seiner Vorlagen war an eine Beeinflussung etwa durch Tiecks Minnelieder, von deren Kenntnis allein wir Sicheres wissen, nicht zu denken. Uhland hat sich seine Übersetzersprache vielmehr selbst geschaffen und damit wenigstens im einen Falle ganz Achtenswertes geleistet.

Das Ergebnis eines Vergleiches mit der Vorlage ist, daß eine große Anzahl archaischer Ausdrücke, die sich in der Übersetzung finden, in der Uhland vorliegenden Gestalt des Heldenbuches gar keine Entsprechung haben, sondern erst von dem Übertrager eingefügt worden sind. Sein Bestreben muß also gewesen sein, ein ganz besonders gefärbtes Idiom, ein möglichst mhd. klingendes aber doch nie innerlich zwiespältiges Neuhochdeutsch zu schaffen. Die zwei (oder richtiger drei, vgl. die Ergänzung II, 148) Bruchstücke, die Uhland ausgehoben hat, geben von sorgfältiger Arbeit Zeugnis und könnten noch in manchem einem Übersetzer vorbildlich sein.

Wir entnehmen aus mannigfachen Äußerungen, wie wert ihm die deutsche Heldenepik gewesen ist, auch in der unvollkommenen und entstellten Form, die ihm hier entgegentrat. Er empfand Ehrfurcht vor diesem Texte und hat ihn demgemäß behutsam behandelt. Aber blind gegen alle Stümpereien, die sich da finden, ist er nicht, und so macht sich seine verständnis- und taktvoll ändernde Hand bemerkbar. Einige Reime des Originals sind so erbärmlich, daß er sie unmöglich übernehmen konnte:

(Keller 241, 25) *Sie sprach gar tugentliche*
ach lieber herre mein,
wie tarr der so frefeliche
ligen under die lindein —

Bei Uhland: Da sprach sie gar geschwinde:
Ach, lieber Herre mein!
Dort unter deiner Linde,
Wer mag der Kühne sein?

Aber Uhlands künstlerische Ansprüche gehen viel weiter. Alle gar zu typischen Bindungen und allzu formelhaften

Flickreime werden gemieden. So tilgt er grundsätzlich alle Reime auf *-liche,* auf *Wolfdietriche,* auf *keiserinne,* zumal sie im Neuhochdeutschen ohne Zwang nicht klingend zu verwenden waren. Eine Flickwendung im Reime wird oft recht geschickt ersetzt:

(242, 8) . . . *und auch sein rotes gold*
das hie zu disen zeiten
scheint von seim helme liecht
er mus hie mit mir streiten
des erloss ich in niecht.

Tieck hätte die Wendung *zu diesen Zeiten* als ein Zeichen echt altdeutscher naiver Selbsthilfe eines bedrängten Reimkünstlers stehen lassen, Uhland schafft sie gewandt beiseite:

Nun hilft kein rotes Gold,
Das ihm schon aus der Weite
Vom Helme scheint so licht.
Er muß mit mir zum Streite,
Nein! ich erlass' ihm's nicht.

Oft ersetzt er Trivialitäten sogar durch ganz gewagte Konstruktionen:

(458, 33) *Da trat hin one schaden*
der edel ritter fein =
Er sprach: Die Wehr vor Schaden
Soll mir teuer sein.

oder durch gewagten Reim:

Es läuft in jenem Walde
Gar mancher falsche Mann
Der morgen kühnlich prahlte =

letzteres ein Ersatz für:

er sprech morgen balde.

Diese Fälle haben schon gezeigt, daß Uhland seine Vorlage gelegentlich nicht nur ästhetisch beanstandet, sondern deren Sprachform auch vom nhd. Standpunkt aus nicht für zulässig hält. Das gilt von Konstruktionen wie von Wort-

formen. Ein *gelân, bestân, ergân,* die Reime *hêre-êre, zwâre-wâre* werden umgangen. Ein: *ir hettents bas gelan* wird ersetzt durch *Ir tatet schlimm daran,* ebenso trefflich ein:

(243, 12) *Ir mechten es geruchen*
üwer heime suchen
durch: Nun zöget ihr wohl gerne
In eure Heimat ferne.

Anderseits hat er doch auch den Mut, manches Archaische beizubehalent. Daß der von Wolfdietrich niedergestreckte Kaiser *gar keines Rührens pflag* steht in der Übersetzung so gut wie im Original, desgleichen sind beibehalten Wendungen wie: *Die Rede nichts verfaht* — *Damit er ihn auch taubte* — *Ihr wäret nicht genesen, so sie geworden mein.*

Am interessantesten ist das Verhalten des Übersetzers natürlich dort, wo er sich bemüht, in stark abzurundenden oder gekürzten Stücken möglichst stilvollen Ersatz für Getilgtes zu finden. Er zeigt dann eine gewisse Vorliebe für einzelne eben erst erlernte Worte, so für *tugendlich,* das er ein paarmal gegen die Vorlage einsetzt, auch Epitheta wie *lobesam,* die *Wandelfreie* erscheinen selbständig. Minder passend will es uns dünken, wenn er gelegentlich seinen eigenen, am Volkslied genährten und daher etwas fad anmutenden Stil in das Heldenbuch hineinbringt. Er steckte eben damals zu tief im Studium dieser Vorbilder, um ihrer ganz entraten zu können. Wenn er gleich beginnt:

Wohl vor der Burg zu Garten
Stund eine Linde grün —

so weiß von solchem Anfang das Original kein Wort, ebenso wie die gleich folgende Wendung:

Der mußte Streites pflegen
Ob seinem Frevelmut

völlig von Uhland herrührt. Lieblingsausdrücke und Konstruktionen der Frühzeit drängen sich ein: Seine *Traute* tritt anstelle der *Kaiserin* (HB 3 I, 19), das uns wohlbekannte elative *so* gelangt zu neuer Beliebtheit: *so groß,*

so vermessen, der Jammer so groß, usw., ein *wohl* ist I, 265 eingeflickt, desgleichen erscheinen *der Degen, die Mähre* und andere billigste altertümelnde Ausdrücke. Mehrmals beginnt eine Strophe der Übertragung eigenmächtig mit einem *und.*

Dagegen liefert Uhland anderwärts aber den Beweis, daß er dem echteren mhd. Stil doch nicht mehr völlig als Fremdling gegenübersteht, ja, stellenweise erwächst fast der Eindruck, daß er besser mhd. gekonnt habe als der die ältere Sprachform salopp zerstörende Redaktor der Vulgata des Heldenbuchtextes. Wer mittelhochdeutscher schreibt, Uhland oder die Vorlage, das kann wohl kaum die Frage sein an einer Stelle wie der folgenden:

HB 457, 25 *Wir frawen haben kurzen mut*
was einer yecz nit ist im sinne
geren sie es morne tut,

bei Uhland: Kurz ist der Frauen Mut,
Was heut' nicht liebt dem Sinne,
Das deucht sie morgen gut.

Daß es sich Uhland bei der Übertragung der einzelnen Stelle oft hat redlich sauer werden lassen, das zeigt ein Blick in den umfangreichen Variantenapparat. Aus diesem ergibt sich auch, daß er teilweise allmählich zu größerer Freiheit gegenüber dem Originale gelangt ist, teilweise in anerkennenswertem Fortschreiten größere nhd. Sprachgemäßheit mit gesteigerter Treue gegen die Vorlage zu verbinden wußte.

452, 33 *Ein schöner schilt was nüwe*
hieng vor der keiserin,
daran gemalt nach trüwe
zwey bilde also fein
eins was nach ir geschicket
das ander otnit gleich
wann sie es aneblicket
so weint sie innigkleich.

Ursprünglich hatte dieser Passus in der Übertragung gelautet (cf. Bd. II, 145)

Ein Schild von rotem Golde
Hieng (über *stand*) *vor der Kaiserin,*
Der Kaiser (über *Und ihr Gemahl*) *der holde*
War schön gemalt darin.
In (aus *in* nach *Er stand*) *goldner Krone prangend*
Vom rothen Kleid umstrahlt (unter *sie stand gemalt dabei*)
Ihn küssend und umfangend
War sie gemalt dabei.

Man sieht, eine reichlich freie Übertragung, wieder gekennzeichnet durch das Eindringen einiger typischer Momente aus Uhlands damaliger Anschauungswelt: Der rote Mantel des Königs, von dem das Original nichts weiß, ist ein ständiger Schmuck der Fabelkönige in der vorzeitlichen Dichtung des jungen Uhland, er ziert ebensowohl König, und Königin im „Schloß am Meer“ und im „Neujahrslied“ 1806 (II, 293), wie den greisen Ulfar. Alsbald muß der Übersetzer aber an soviel fälschlicher Selbständigkeit Anstoß genommen haben. Denn in der Druckform der Heldenbuchbruchstücke begegnet die Strophe in folgender Gestalt:

Ein Schild, so schön und neue,
Hing vor der Kaiserin;
Man sah, gemahlt nach Treue,
Zwei feine Bilde drin.
Eins war nach ihr geschicket,
Das ander Otnit glich;
Wann sie nach diesen blicket,
So weint sie inniglich.

Allzu starke Freiheiten, wie das häßliche, dem Original fremde *Or* für oder in II, 266 (zu dem ihn wohl Bürger ermutigt hatte), oder die auch in den gleichzeitigen Gedichten sich findende Einsilbigkeit des flektierten unbestimmten Artikels (*eim* als Dativ u. dergl.) fallen solch gediegener Feilarbeit gegenüber nicht allzu schwer ins Ge-

wicht. Einen einzigen Fehler hat Uhland unterlaufen lassen und ihn auch später nicht beseitigt: Ein *Treistunt* = *dreimal* der Vorlage (244, 33) hat er mit *drei ganze Stunden* wiedergegeben; eine mißverständliche Übertreibung, die aber wenigstens im Geschmacke des Originals gehalten ist.

Im ganzen kann man seinen von den Übersetzungsproben ausgesprochenen Wunsch „daß jeder sie in Hinsicht auf die Sprache genießen könne“ wohl als erfüllt ansehen. Wie weit er einen Begriff von Stil und Charakter des mhd. Epos zu geben vermocht hat, ist eine andere Frage. Er wollte nur Proben herausgreifen und diese dem modernen Leser so eingänglich als möglich gestalten, weshalb er namentlich in dem gedehnten Dialog des zweiten Bruchstücks starke Striche vornahm, die er geschickt zu vernieten verstand. Es waren aber bei alledem nur ausgedehnte, episch geartete Fragmente, die er aushob, ohne Rücksicht auf das Gesamtepos, und ohne Einblick in dessen Anlage zu gewähren; Stückwerk, dem die Abrundung durchaus fehlte.

Dagegen gibt sich seine Übertragung aus dem Nibelungenlied deutlich als ein „Bruchstück mit Beziehungen aufs Ganze“. Hier sucht er einem großen epischen Ausschnitt balladenhafte Abrundung und Geschlossenheit zu erteilen. Das Hauptmittel dazu ist starke Kürzung. Abgesehen von der einen großen Lücke Str. 1483—1509 (bei Lachmann) hat er im Lauf der Darstellung noch zwanzig Einzelstrophen ausfallen lassen. Mit der Wahl des Einsatzes ist ohne Zweifel Takt bewiesen, auch Lachmann ließ, ohne von Uhlands Vorgängerschaft etwas zu ahnen, an eben dieser Stelle eines seiner Lieder beginnen. Im übrigen aber steht dieser offenbar eilig improvisierte Versuch weit hinter den Wolfdietrichfragmenten zurück. Die gute Überlegung in sprachlicher Hinsicht, die sich dort stets geltend gemacht hat, fehlt hier völlig, die Archaismen erreichen eine sonst ganz ungewöhnliche, an die schlimmsten romantischen Produkte erinnernde Höhe. Uhland verwendet unbekümmert spezifisch mhd. Ausdrücke der Vorlage, wie z. B. *wider und dann, gießen* = fließen, *losen, die Weib,* der *schämeliche Tod:*

han bindet er mit *stahn,* sogar die Form *was* begegnet im Reim. Selten — und dann ohne jede Folgerichtigkeit — findet sich für eine allzu mittelhochdeutsche Redensart ein nhd. Ersatz:

Des wil ich guoten willen hân = *Das steht mir besser an.* (32)
Was in von dannen gâch. = *entflohen sie ihm jach* (42).

Man darf nun aber nicht vergessen, daß Uhland diese Übersetzung für ein ganz anderes Publikum bestimmt hat als jene Bruchstücke aus dem Heldenbuch. Sie war nur für das Sonntagsblatt gedacht, und von den Freunden konnte er einen weit besseren Willen voraussetzen, sich ungewohnte Sprachformen gefallen zu lassen, als von unbekannten Lesern, bei denen er um Interesse für die Vorzeit erst werben mußte. Die Lesarten zeigen, daß er in genauem Anschluß an das Original ursprünglich sogar noch weiter hatte gehen wollen, so daß also in ihnen, nicht in der endgültigen Form ein Gipfel seiner archaisierenden Wagnisse erreicht erscheint.

Dieser Ungeschmack verleiht auch der sonderbaren Mischform der beiden charakteristischsten Balladen des Jahres 1807 ihr Gepräge. Der überstarke Einfluß des Wunderhorns wird seit Ende 1806 durch den gleich intensiven der Volksepik nicht etwa verdrängt, sondern beide sprachlich-stilistischen Vorbilder wirken in friedlichem Verein. Der Rosengarten beweist schon gleich im Titel die Nachwirkung des Heldenbuches, während die Schlußzeilen mit ihrer Anrufung von Sonne und Mond, Rose und Lilie ebenso deutlich in die Gefühls- und Anschauungswelt des Volksliedes verweisen. Diese Mischung zeigt sich am wunderlichsten aber in der äußeren Form des Gedichtes. Man darf, will man dieses in seiner ganzen Geschmacklosigkeit kennen lernen, nicht die schon geglättete Form der ersten Gedichtausgabe von 1815 zugrunde legen, sondern der älteren Fassungen. Da zeigt denn ein Vergleich, daß die ursprüngliche Niederschrift noch etwas zahmer und zurückhaltender im Archaisieren ist als die Redaktion,

die dem Seckendorffschen Musenalmanach zur Verfügung gestellt worden ist. Ich lasse diese hier folgen.

Von ei'm schönen Rosengarten
Will ich mit Sang euch melden,
Am Morgen lustwandelten Fraun,
Am Abend fochten die Helden.

„Mein Herr ist König im Reich,
Ich herrsch' im Garten der Rosen,
Er hat sich die güldene Kron',
Ich den Blumenkranz mir erkosen.

So hört, viel junge Recken,
Ihr lieben drei Wächter mein!
Laßt alle zarte Jungfräulein,
Laßt keinen Ritter hinein!

Möchten zertreten der Rosen Art,
Das brächte mir große Sorgen.“
So sprach Frau Königin zart,
Als sie dannen ging am Morgen.

Da wandelten die drei Wächter
Gar treulich vor der Tür.
Die Röslein dufteten stille,
Und blickten lieblich herfür.

Und kamen des Wegs mit Sitten
Drei zarte Jungfräulein:
„Ihr Wächter, liebe drei Wächter,
Laßt uns in den Garten ein!“

Als die Jungfraun Rosen gebrochen,
Da han sie all drei gesprochen:
„Was blutet mir so die Hand?
Hat mich das Röslein gestochen?“

Da wandelten die drei Wächter
Gar treulich vor der Tür.
Die Röslein dufteten stille,
Und blickten lieblich herfür.

Und kamen des Wegs auf Rossen
Drei freche Rittersleut':
„Ihr Wächter, schnöde drei Wächter,
Sperret auf die Thüre weit!"

„Die Thüre, die bleibet zu,
Die Schwerder, die sind blos;
Die Rosen, die sind theuer,
Eine Wund' gilt jegliche Ros'."

Da stritten die Ritter und Wächter,
Die Ritter den Sieg erwarben,
Zertraten der Röslein Art,
Mit den Rosen die Wächter starben.

Und als es war am Abend,
Frau Königin kam herbei:
„Und sind meine Rosen zertreten,
Getödet die Jünglinge treu:

So will ich auf Rosenblätter
Sie legen in die Erde.
Und wo der Rosengarten war,
Soll der Liliengarten werden.

Wer sind der Lilien Wächter,
Die mir nicht getödet werd'n?
Bei Tage die liebe Sonne,
Bei Nacht der Mon und die Stern'!"

Beim Lesen dieses Gedichtes wird man unsere frühere Bemerkung, daß es metrisch höchst merkwürdig sei, gerechtfertigt finden. Am auffälligsten wirkt die völlig ungeregelte Setzung der in ihrer natürlichen Sprachform oft willkürlich gestörten Kadenz (z. B. *Fraun*). Dafür nun, wie für das ganze Gedicht, hatte Uhland ein doppeltes Vorbild vor Augen. Zunächst fand er im Wunderhorn (I, 107) den Rundgesang von des Herrn Weingarten, dessen Form er auf seinen Rosengarten sicher hat einwirken lassen:

Ich weiß mir einen guten Weingarten,
Darinnen ist gut Wesen:
Wohlauf wir wollen drin arbeiten,
Die Weinbeer wollen wir lesen.

Die Gleichheit der Anlage beider Gedichte geht schon aus der Nebeneinanderstellung der Anfangsstrophen hervor. An Freiheit der Kadenzgestaltung übertrifft Uhland sein Vorbild freilich bedeutend. Die erste Strophe zeigt bei ihm das Schema:

3 kl	die zweite: 3 st	die dritte: 3 kl
3 kl	3 kl	3 st
3 st	3 st	4 st
3 kl	3 kl	3 st

Die erste Zeile der vierten Strophe hat mehrere Kadenzformen durchlaufen:

Sie möchten zertreten die Rosen (Hs.)
Möchten zertreten der Rosen Art (Almanch)
Sie möchten die Rosen verderben (Gedichte 1815)

— was die völlige Willkür zeigt. Diese ist im Volkslied ähnlich vorhanden, dessen erste Strophen das folgende Schema aufweisen:

Erste Str.: 4 kl	zweite: 4 kl	dritte: 4 kl	fünfte: 3 kl
3 kl	3 st	3 st	3 st
4 kl	3 kl	3 st	3 kl
3 kl	3 st	3 st	4 st

Uhland sah also offenbar in der Ungebundenheit der Kadenz eine zulässige künstlerische Freiheit, die er sich zunutze machte, um den beabsichtigten völlig zwanglosen Volkston zu erzielen. Auf die Autorität eines Volksliedes hin würde er sich aber wohl schwerlich über die Grundvoraussetzung allen geordneten Strophenbaues hinweggesetzt haben; seine Vorstellung von der Zügellosigkeit, die in dieser Hinsicht unsere altdeutsche Poesie beherrscht haben mußte, hatte sich wohl auch an der Druckausgabe des

Heldenbuches geschult. Außer im „Weingarten“ des Wunderhorns hat er auch im „großen Rosengarten“ seine Ernte gehalten, denn namentlich in den Anfangsstrophen dieses Epos fand er die stärkste Ungeregeltheit der Kadenz.

Erste Str.:	3 (4?) st	Zweite:	4 (3?) st	Dritte:	3 kl
	3 st		3 kl		3 st
	3 st		3 st		3 kl
	3 st		3 kl		3 st
	4 st		3 st		4 st
	3 st		3 st		3 st
	3 st		4 st		4 st
	3 st		3 st		3 st

Solche Technik stellte allerdings einen Freibrief für willkürliche Gestaltung des Versschlußes aus.

Der sprachliche Charakter des Gedichtes bestätigt den bisherigen Eindruck vollkommen: es stellt die denkbar stärkste Annäherung an die mhd. Formenstufe dar. Man ließe sich diese zur Not gefallen, wenn wenigstens der Stil und die Diktion der zum Vorbild dienenden Volksepik schlackenlos durchgeführt wäre. Leider aber ist Uhlands Bestreben auch hier wieder darauf gerichtet, das Gedicht im Ganzen auf den leidigen Volksliedton abzustimmen, wie ja schon die weichlich-wehleidige Grundstimmung von dem Heldentrotz der Wormser Rosengartenkämpfe denkbar weit absticht. Neben echt mhd. Formen wie *gegan* und *han*, Konstruktionen wie: *viel junge Recken, der Rosen Art* begegnet pseudoarchaisches: *gekosen*, halb mhd. *der Mon'*. Eine gewollte Lässigkeit der Sprache macht sich breit, die volksmäßig wirken soll, indem sie grobe Dialektformen eindringen läßt: von *eim schönen Rosengarten* — *guckten lieblich hervor* — *all drei* — *die mir nicht getötet werd'n* (= wern, dialektisch). Dazu abgebrauchte Redensarten des konventionellen Volksliedstiles: *Frau Königin zart, herfür, dannen, trutzig, mit Sitten*. Man sieht, ein unorganischeres Gemisch ist kaum möglich, und wie tief Uhland in diese Manier verstrickt war, das zeigt die Verstärkung

der beleidigenden Archaismen zum Zwecke der Veröffentlichung: Da erst sind ja die *viel jungen Recken, der Rosen Art* eingedrungen, die *trutzigen* Ritter haben sich nach dem Wortgebrauch des Heldenbuchs zu *frechen* Rittern gewandelt.

Eine beabsichtigte Verschmelzung der Besonderheiten seiner beiden damaligen Lieblingsdichtarten liegt sicher nicht vor: Uhland war vielmehr so sehr in deren Bann, daß er, wollte er einem Gedicht altertümliches Kolorit geben, nicht anders konnte als sich in ihren Formen bewegen, die er im einzelnen wohl gar nicht auseinanderhalten mochte.

4. Fouqué? — Abklingen.

Aus den Gedichten unserer Zeit, vor allem dem Nibelungenbruchstücke, will Mayne die Erkenntnis ableiten, daß Uhland nunmehr „glättend und vereinfachend die frühere Manier aus Fouqués Schule abgetan“ habe (S. 36). Erstens stellt nun aber, wie dargetan, die Nibelungenübersetzung nicht gerade einen Fortschritt nach Seiten der Glättung und Vereinfachung der allzu auswuchsreichen archaisierenden Sprache dar, sondern zeigt diese in ihrer Hochblüte. Und zweitens kann nichts unzutreffender sein, als für die Altertümeleien des jungen Uhland ausgerechnet Fouqué verantwortlich zu machen. Daß dies ziemlich allgemein geschieht, ändert an der Untriftigkeit der Annahme nichts.

Es ist hier der Ort, einmal endlich der Fabel von Fouqués entscheidendem Einfluß auf den jungen Uhland entgegenzutreten. Sie hat ihre Stelle in so ziemlich jeder Darstellung der poetischen Lehrjahre unseres Dichters (z. B. Fischer: L. Uhland, eine Säkularstudie, S. 45, Cottas Bibl. der Weltlit. Uhlands Werke I, 18, Schmidt S. 105, Reinöhl S. 4, Mayne S. 34 f.), in keinem Fall aber ist der sichere Nachweis der Einwirkung eines bestimmten Fouquéschen Werkes auf ein Uhlandsches geliefert. Ein solcher dürfte auch schwerfallen, und ich will gleich feststellen, daß ich

sich eine matte dramatische Szene „Der gehörnte Siegfried in der Schmiede“, die trotz ihrer Marklosigkeit Uhlands Interesse erregt haben könnte — wenn er sie überhaupt zu Gesicht bekommen hat! Denn der Umstand muß das ganze angeblich bestehende Abhängigkeitsverhältnis noch viel problematischer erscheinen lassen, daß eine frühe Vertrautheit des jungen Schwaben mit dem um Anerkennung noch zähe ringenden Romantiker nicht nur nicht nachzuweisen, sondern sogar in hohem Grade unwahrscheinlich ist. Schon Uhlands eigene Äußerung steht dieser Annahme im Wege. Als er im Jahre 1810 den ersten Brief von Fouqué erhält (bis zu diesem Jahr begegnet nicht einmal der Name im Briefwechsel!) beklagt er in seinem Antwortschreiben, daß er von den Werken des Korrespondenten „leider! zu wenige“ kenne [Br. I, 167]. Das läßt kein eifriges Studium mutmaßen, am allerwenigsten der im allgemeinen so unbeachteten und so wenig charakteristischen Jugenddichtungen.

Zweifellos hat Uhland Fouqué später gründlich kennen gelernt, ihn sehr überschätzt und wohl auch manches von ihm angenommen. Das beste Zeugnis dafür legt in doppelter Hinsicht sein „Normänischer Brauch“ ab, der nicht nur dem neuen Freunde zugeeignet ist, sondern auch als dramatisches Bild aus der Vorzeit ganz dessen Geschmacksrichtung folgt. Von einer engeren Schülerschaft in formaler oder inhaltlicher Beziehung ist aber zu keiner Zeit zu sprechen.

So ist es also auch wieder nicht übertriebener Anschluß an ein schlechtes romantisches Vorbild, sondern eine Art zusammengeflickten Originalstils, der den letzten Nummern unserer Periode eignet und in ihnen schon das allmähliche Mißbehagen seines Schöpfers zu erregen scheint.

Wenn auch das Doppelgedicht „Der junge König und die Schäferin“ von den schlimmsten Geschmacklosigkeiten des „Rosengartens“ frei bleibt, so wimmelt es doch von gewollten und z. T. gesuchten Archaismen aus beiden Quellen. Für die Zweiteiligkeit hat man (Mayne S. 56) auf das Vorbild

der „Chevyjagd“ verwiesen, die Uhland bei Herder fand. Die Herkunft des Titelwortes *Reihen,* das sich in der Einsiedlerzeitung findet, für die beiden Gesätze, sowie der zahlreichen Fragesätze aus dem Wunderhornstil wurde schon erwähnt [1]). An dem Übermaß der *wohl* scheint sich der Dichter selbst später gestoßen zu haben, denn die Einsiedlerzeitung bereits ändert ein früheres: *wohl vor dem Zug* in: *vor seinem Zug*, wie sie auch nicht grundsätzlich jedes Adjektiv in unflektierter Form seinem Substantiv nachstellen zu müssen glaubt und z. B. statt: *Wohl Bäume grün sich spinnen* einsetzt: *Wohl lichte Bäume wehen.* Hingegen ist *Der König wohlgetan* sogar erst 1815 eingedrungen und den massenhaften Wendungen zur Seite getreten wie *der Mantel seiden, die Büsche kühl, die Blumen zart* usw., die ebenso Uhlands frühe volksmäßige Stilmittel auf die Spitze treiben wie die Apokopen: *Stimm', der letzt'*, die Plurale: *Die Jahr', die Land,* Wendungen mit *tät,* fehlende Personalpronomina *(Bin wahrlich nicht erblichen — wäre hervorgegangen)* usw.

Aber wie der Name Goldmar aus dem Anhang zum Heldenbuch in diese volkstümlichen Reihen eindringt, so fehlt es auch sonst nicht an Elementen, die durch Heldenbuch und Nibelungenlied vermittelt sein werden. Vor allem muß Uhland seine eigenen Übersetzungsbruchstücke zur Hand oder im Kopfe gehabt haben; Vorstellungen und Wendungen aus den Wolfdietrichfragmenten sind ihm untergelaufen. Aus ihnen stammt die Linde (Wolfdietrich, Bruchstück I, 2), die später wie in der Vorlage in Reimbindung mit *geschwinde* tritt (I, 251), der *Bronnen* (I, 184), der *Hag* (I, 186), das Reimwort *baß* (I, 223). Eine größere Kühnheit als das letztere noch stellt die Anwendung der Präteritalform *was* an so exponierter Stelle dar *(ob er ein König was,* im Reim auf *saß).* Uhland hat brieflich auf

[1]) Auch die in der Urgestalt des Gedichts den Reim stellenweise ersetzende Assonanz ist volksliedmäßig. Zu den Bindungen: *sangen-Rande, Wolken-erschrocken* cf. z. B. Wh. I 8; Garten-gestanden I 13 *wäre-gerne.* Zu dem überschüssigen n: *Bronnen-Wonne:* Wh. I, 14 *zarte-Garten* (s. oben S. 70).

diese Form als ein Kennzeichen besonderer Altertümlichkeit eines Denkmals verwiesen und sie in der Nibelungenübersetzung (303) aus dem Original stehen lassen, hier aber hat er das einzige Mal in seiner dichterischen Praxis eine so extrem mhd. Form selbständig verwandt. Mhd. Sprachelemente harmloserer Art, Vokabeln wie Konstruktionen, finden sich sonst in reicher Zahl: Ausdrücke wie *Plan* (Ebene), *Gaden, wohlgetan, hochgeboren* sind ja seiner Dichtersprache schon vorher gewöhnlich, Konstruktionen wie die folgenden: *Der Blumen viel, holder Art, als ich dir sagen mag* — konnte er schließlich dem Volkslied entnehmen. Aber entschieden mhd. sind: *Mit hohem Schalle rufen, singen und sagen, was Schäfer laufen, Du viel Schlimmer, erblichen (= erschrocken), Arbeit* (= Mühe), *heißes Spiel* (= Kampf), *aus Wonnen.* Die vier letzteren Wendungen haben denn auch bald wieder weichen müssen. — Zur Metrik wäre zu bemerken, daß die Freiheit der Senkung hier ebenfalls ihr höchstes Maß erreicht, denn in einer Reihe von Fällen hat der Dichter sich meist gedrungen gefühlt, nachträglich durch Streichung von lästigen Flickworten den regelrechten Rhythmus herzustellen. Das allgemeine Strophenschema hat wohl diesmal nicht das Wunderhorn, sondern gleich der zweiteiligen Anlage die Chevyjagd geliefert.

Ein Spiel mit dem neu erlernten Sprachgut über dieses Maß hinaus war nicht mehr gut möglich. Wir begegnen denn auch einstweilen nur noch einem Nachzügler dieser Manier: „Fräuleins Wache“ (1808) weist auch noch recht häßliche Archaismen auf *(All Nacht — ich Fräulein zart — eins Drachen* usw.), doch bei weitem nicht mehr in der früheren Häufung. Uhland selbst scheint von diesem Gedicht nicht allzu viel gehalten zu haben, da er ja in dessen Entfernung aus der Sammlung gewilligt hat. Auch bei dem im „Rosengarten“ und „jungen König“ beliebten Stil wird ihm nicht immer völlig wohl gewesen sein. Zum mindesten wiegte er sich nicht lange in der Illusion, hier seinen endgültigen Balladenstil gefunden zu haben, denn in den gleichen Jahren 1806/07 fühlte er sich gedrungen, andere

Gedichte in seiner selbsterdachten romantischen Vergangenheit anzusiedeln, die keine oder so gut wie keine altertümlichen Spuren aufweisen. Auffäliger als in den „Drei Liedern“, die trotz moderner Sprache in Stil und Technik dem Volksliede aufs engste verbunden sind, tritt dies hervor in dem Gedichtzyklus vom Königssohn. Auch bei dessen späteren, 1811/12 niedergeschriebenen, aber sicher schon früher konzipierten Partien hat man förmlich den Eindruck, als sei Uhland des ewigen Volksliedstiles nun satt und verschmähe geflissentlich alle äußeren Anleihen bei der älteren Dichtung, in denen er sich bisher so gefallen hat. Es ist freilich schwer, ein anderes formales Vorbild zu nennen, an das Uhland hier gedacht haben könnte. Nur für die erste schon 1806 entstandene Ballade *(Ulfar saß, der greise König)* hat Schmidt a. a. O. S. 25, einem Winke Kösters folgend, triftig auf Herders Cidromanzen verwiesen; gewiß ein charakteristisches Ausweichen nach Seiten eines der Wächter-Saxoschen Motivwelt denkbar entgegengesetzten Stils! Direkte wörtliche Anklänge finden sich aber auch hier nicht, und alsbald wendet sich Uhland von dem fremdartigen Vorbild wieder ab und verzichtet in den nächsten Nummern des Zyklus auf jedes erborgte sprachliche und stilistische Kunstmittel: Er kennt keine Besonderheit der Wortwahl (höchstens könnte man in der 9. Ballade die Wendung *Des Drachen Sturm* als Reminiszenz an das Heldenbuch ansehen), keine ausgeprägte vorzeitliche Diktion, er geht weiter und verzichtet auf feste Strophenform, auf Reim ja, in einigen Nummern sogar auf geregelte Hebungszahl. Das erste Jagdgedicht, das auch nach der Umarbeitung zu Uhlands metrisch rätselhaftesten Produkten gehört, war ehemals, dem Inhalt gewiß sehr angemessen, in freien Rhythmen abgefaßt, und noch jetzt wird man gut tun, die Nr. 5 des fertigen Zyklus, die daraus hervorgangen ist und gegen Uhlands Gewohnheit eine sehr lässige Überarbeitung erfahren hat, in solchen zu lesen (cf. Schmidt S. 5). Die Form dieser kleinen erzählenden Gedichte von 1807, 1810 und 1811 ist interessant als energischer Versuch Uhlands

zur Schaffung eines neuen, völlig eigenen knappen und schlichten Balladenstils. Wie unendlich dieser von dem angelernten volksmäßigen absticht, zeigt ein Vergleich der beiden Fassungen, die die Anagnorisis zwischen der vermeintlichen Schäferin und ihrem fürstlichen Liebhaber 1807 und 1811 gefunden hat. (Ged. I, 173 gegen II, 123). Aber der Dichter scheint von dem Experiment doch unbefriedigt geblieben zu sein, denn trotzdem er 1811 zunächst zu der vier Jahre früher angebahnten Form zurückgekehrt ist, sah er doch bald ein, daß hier kein Weiterschreiten sei und ließ den Zyklus in anderer, gleichstrophiger Form 1812 neu erstehen.

Mit dem „Jungen König und der Schäferin“ ist, wie erwähnt, ein Höhepunkt und ein Abschluß erreicht. Die Balladenproduktion hört 1808 fast ganz auf, gegen Ende dieses Jahres sehen wir Uhland zum ersten Male in formaler Beziehung den Mittelweg beschreiten, der ihn später zum alleinigen Heile führen sollte. Keine der Mächte, der er bisher gehuldigt hatte, verlor ihren Einfluß: aber dieser schränkte sich allmählich auf ein ruhiges gesundes Mittelmaß ein.

Aus allem Beobachteten ergibt sich, welch bedingte Gültigkeit der Charakterisierung zukommt, die Mayne für unsere Periode versucht hat: „Seit Uhland das Volkslied in sich aufgenommen hat, fängt er an, er selbst zu werden. Er erhebt sich zu seiner Knappheit und Schlichtheit, zu der schönen Geschlossenheit, die seine besten Gedichte auszeichnet, und die sehr absticht von der breiten Zerflossenheit, in der sich seine ersten gefallen“ (S. 60). Erstens hat Uhland, wie wir wissen, schon längst vor 1806 das Volkslied in sich aufgenommen, und auch dessen Spuren in seiner Dichtung zum Ausdruck gebracht, wenn gleich von einem so starken technisch-stilistischen Anschluß wie später noch nicht die Rede sein konnte. Zweitens macht sich die unmittelbare Wirkung des Wunderhorns zunächst in nichts weniger als erfreulicher Weise bei ihm geltend: affektierteste Nachahmungssucht, ja vollkommene Sklaverei zeichnen die

Gedichte von 1806 und 1807 aus. Dieser ungünstige und unerfreuliche Eindruck wiegt die Vorteile, die seine Balladen durch die nunmehr tatsächlich gedrängtere Komposition gewonnen haben, völlig auf, zumal die sentimentale Weichlichkeit durch den Einfluß des Volksliedes zunächst nur verstärkt, nicht vertrieben werden konnte. Es läßt sich nicht bestimmt sagen, von welcher Seite Uhlands Dichtung die Erstarkung kam: er ist doch vielleicht aus eigener Kraft und aus dem Gefühl der Übersättigung an dem bisherigen Ton dazu gelangt, vom Nachäffer zum Nachahmer und schließlich zum kongenialen Nachbildner zu werden.

3. Kapitel.

Der Ausbau des Balladenstils.

1. Die Zeit des Freiwerdens.

In dem Maße, als sich Uhland von dem zu äußerlichen Kopieren der sprachlichen und stilistischen Eigenheiten eifrig studierter Vorbilder zurückhält, wird sein Abhängigkeitsverhältnis natürlich unmerklicher und ungreifbarer. Es wird daher in den folgenden Abschnitten weder lohnend noch überhaupt durchführbar sein, bei der Versform jedes Gedichtes und gar bei jedem einzelnen archaischen Ausdrucke die Quellenfrage zu stellen. Uhlands Fortschritt besteht von nun an eben darin, daß er allmählich nicht mehr die individuelle Eigenart eines bestimmten Vorbildes nachbetet, sondern daß er die Denkmäler der Vorzeit in ihrer sprachlichen und stilistischen Gesamtheit auf sich wirken läßt, ihnen nur Anregungen immer allgemeinerer Art entnimmt. Diese veränderte Schaffensweise des Dichters wird auch den Schwerpunkt unserer Untersuchungen verschieben. Wir fragen nicht mehr: Wie archaisiert Uhland in Worten, Figuren und Versformen und was für Vorbildern folgt er darin? — sondern: aus welchen inneren Gründen sieht sich der Dichter veranlaßt, einem Gedicht ein altertümliches Gewand zu verleihen, und welche Mittel wendet er jedesmal an, um die dem Stoffe angemessenste Färbung zu erzielen?

Der Umschwung bahnt sich an im Jahre 1808. Ein Jahr nach dem „Jungen König“ entstand die Ballade „Klein Roland“, die schon eine neue Epoche Uhlandschen Dichtens einleitet.

Nur äußerlich scheint dieser starke Fortschritt gekennzeichnet zu sein, wenn man hervorhebt, daß es sich hier

zum ersten Male (denn von dem gänzlich unhistorisch gehaltenen Arioald der „Romanze“ und dem noch geisterhafteren Olo können wir absehen) um eine benannte und historische, wenigstens sagenhistorisch feststehende Persönlichkeit handelt. Aber der weitere Vorteil, der darin für Uhlands Poesie liegt, wird ganz unberechenbar: von nun an beginnen die Ritter, die Könige, die Harfner, die Fräulein ihre unleidliche Blässe und Ungegeständlichkeit zu verlieren. Der Balladendichter gewinnt festen Boden unter die Füße, er schult sich zum ersten Male an einer in den Hauptzügen unmittelbar verwerteten erzählenden Quelle, er braucht sich nicht mehr die Elemente zu seinen epischen Berichten von allen Enden zusammenzulesen. Dieser neue Stoff hat sich nun in jeder Weise die Form erzwungen, das zeigt sich in der sprachlichen wie stilistischen Gestaltung der Ballade: Keine Rede davon, daß Uhland seinen alten Lehrmeistern untreu geworden wäre. Aber er steht jetzt der Ausdrucksweise des Volksliedes, des Heldenbuches frei genug gegenüber, um sich aus beiden die Elemente für eine treuherzig echte, nie affektiert altertümelnde Rede zu erholen. Man trifft da noch ein *wohl,* ein *gar* und ein elatives *so,* den *feinen Knaben,* den *Sänger treu,* und Berta darf den Kaiser Karl anreden: *Lieb Bruder mein!* Aber diese nicht zu häufigen Fälle verteilen sich auf ein recht umfängliches Gedicht und gesellen sich daher auch nicht störend den Ausdrücken, in denen Uhland mit originaler und nicht zu weit getriebener Keckheit in den Sprachschatz des Mhd. greift, ohne dem Hörer Rätsel aufzugeben. Die häufige Formel *Wildpret und Fisch* dringt aus dem Heldenbuch ein, eine harmlose gut mhd. Litotes ist; *Des Klage war nicht groß,* es finden sich Worte wie *Wat, vierfarb* (nach dem *minnefarb* der Tieckschen Sammlung?) und *lustsam,* lezteres eine Vokabel, die wohl durch ihre unmäßige Verwendung in Tiecks Bruchstück aus König Rother (Einsiedlerzeitung) Uhland in frischem Gedächtnis geglieben war. Man sieht, das hält sich alles in maßvollen Grenzen und nirgends wird dem Leser etwas zugemutet, mit dem sein Sprachgefühl

nicht leicht fertig werden könnte. Besser aber als alle Zusammenstellung und Statistik wird eine vergleichende Lektüre des „jungen Königs" oder gar des „Rosengartens" und des „Klein Roland" über den kräftigen Fortschritt belehren können. Auf sie sei denn verwiesen.

Freilich, ganz ist Uhland noch nicht über den Berg. „Er gewinnt Stil", so hat Mayne den Beginn unserer Periode charakterisiert. Er gewinnt ihn aber auch jetzt erst ganz allmählich und nicht ohne starke und ständige Rückfälle. Inhaltlich, das ist aus dem ersten Kapitel hervorgegangen, hat er 1808 mit seiner selbsterschaffenen mittelalterlichen Jugendwelt noch nicht abgeschlossen; und wie in den folgenden Jahren noch mancherlei dieser Art nachträufelt, so begegnen auch in formaler Hinsicht Rückständigkeiten immer und immer wieder, ohne daß er freilich jemals ganz in den Ungeschmack von 1807 zurückfallen könnte. Verstimmend wirken in diesem Sinne namentlich „Der Rosenkranz" und „Das traurige Turnei" (1810 bezw. 1812) — Stücke, die ganz gut schon 5—7 Jahre früher entstanden sein könnten; beides Turnierszenen mit tragischem Ausklang und von Anfang an feststehender unfrisch-weinerlicher Stimmung. Man kann sich freilich mit dem greisen Helden des „Rosenkranzes" noch eher befreunden als mit dem törichten Junker Degenwerth [1]), dem Nachfahren des „schön lächelnden" Jünglings aus der „Braut", dessen Todesgelüste noch verhängnisvoller wirken, da sie alle Rivalen mit ins Verderben reißen. Begreiflicherweise tut sich solchen Sujets gegenüber der seit dem „Roland" überwunden geglaubte schlechte Geschmack auch in formaler Hinsicht kund: Im „Rosengarten" begegnet die *Minne,* das *kranke Roß,* der *werte Kranz,* ein pseudoarchaisches *ergrauen* = *erschrecken.* Ferner aus dem Bereich des Volksliedes das belebende *Sieh!,* mehrmalige Auslassung des Personal-

[1]) Seinen Namen mag er führen im Anschluß an Harsdörffers Frauenzimmer Gesprächspiele. Interesse für die Dichtung des Pegnesischen Blumenordens war im Tübinger Freundeskreis vorhanden. Vgl. Br. I, 268.

pronomens (*Bin bei Lanz und Schwert ergraut . . . kenne solche Zeitvertreibe)* und des Artikels *(Panzér liegt mir hart am Leibe).* — Im „Traurigen Turnei“ lesen wir: *Sieben Ritter frei, Glöcklein sieben, ein gut Turnei, die Rosen rot; also harter Streich, so bleich* usw.

Es entsteht in diesen Jahren eine weitere kleine Balladengruppe, die inhaltlich jene in die Frühzeit zurückreichende unkräftige, ort-, zeit- und farblose Manier noch bekennt, in formaler Hinsicht aber, entgegen den beiden eben gekennzeichneten pseudomittelalterlichen Trauergedichten, das allmähliche Nachlassen der Freude des Dichters an archaischen Spielereien bekundet. Es ist meist leichte Ware, auf die Uhland nicht viel Zeit und Mühe verwendet hat. Der Held der harmlosen Gespensterballade von 1809 „Die steinerne Braut“ ist noch ein *holder Knabe,* die gefährliche Verführerin im „Kuß“, die auf hohem Stein den Ritter *umfäht,* noch ein *Fräulein* nach Wunderhornweise. Die endgültige Gestalt des „Königsohns“ und des „blinden Königs“ gehören wie in ihrer stofflichen Grundlage, so in ihrer äußeren Gestalt zu der Reihe von Gedichten, in denen die altertümelnde Manier noch schwache Rückzugsgefechte liefert; auch den „verlorenen Jäger“ könnte man hier anreihen. Es scheint da noch mehr alte Gewohnheit als Überzeugung von der Notwendigkeit und Wirksamkeit solcher sprachlicher Kennzeichnung des Vorzeitcharakters zu herrschen.

Dagegen hat Uhland jetzt in viel höherem Grad als früher den ernsten und künstlerisch zu nennenden Willen, echte, ganz wesenstreue Volkslieder zu schreiben, und er bedient sich dazu eines neuen Mittels: Nicht mehr einzelne sprachlich altertümelnde Wendungen, die durch das ganze Gedicht verstreut werden und der Sprache einen zwiespältigen Charakter verleihen, sollen das volkstümliche Gepräge herstellen, sondern er übernimmt ganze Verszeilen und feste kleine Satzgefüge, die ihm für den angestrebten Stil besonders kennzeichnend erscheinen, ohne daß sie doch sprachlich starke Charakteristika trügen. Es war natürlich

nicht leicht, diese kleinen Fremdkörper mit dem Organismus des übrigen Gedichtes zu verschmelzen, aber sie gaben die Grundtöne an, nach denen Uhland die ganzen Dichtungen abzustimmen suchte. So gelang die Zusammenschweißung leichter als dort, wo er in sein Neuhochdeutsch des 19. Jahrhunderts sprachlich weit abstechende Archaismen eingebrockt hatte, ohne eine sänftigende Überleitung zu versuchen. Uhland hat sich offensichtlich schnell zu einem virtuosen Nachahmer des Volksliedes in höherem, nicht nur dem früher angestrebten sprachlich-metrischen Sinn entwickelt. Welches Kunstgedicht könnte sich rühmen, den Volkston so frappant getroffen zu haben wie „Der Wirtin Töchterlein"? Es hat sich bekanntlich aufgebaut auf einige formelhafte, in einer Reihe von Wunderhornliedern begegnende Eingänge, Anreden und Fragesätze[1]), die aber kein Unbefangener von dem original Uhlandschen Gut zu trennen imstande sein wird. So vermag er sich also als Schüler des Wunderhorns zu betätigen, ohne sich mit dessen sichtlich erborgtem Flitter zu behängen. Es ist freilich immer noch allzu getreue Kopie, die hier geliefert wird, Uhland gleicht einem Musiker, der über ein fremdes Thema genau in dessen Stil eigene Variationen liefert. Das gleiche ist der Fall in Des Goldschmieds Töchterlein; ebenso typisch und häufig belegt wie die Frage an die Wirtin ist im Wunderhorn die Aufforderung an den Goldschmied, ein Ringlein herzustellen: *Ach Goldschmied lieber Goldschmied mein, schmied mir von Gold ein Ringelein* (I, 211) oder: *Ach allerliebster Goldschmied mein, schmied meinem Schatz ein Ringelein*

[1]) Titel: Der Wirtin Töchterlein Wh. I, 138. — *Frau Wirtin, ist sie darinnen, hat sie gut Bier, gut Bier und Wein?* (Fuhrmann, I, 132). — *Bei der Frau Wirtin Nachts sie kehrten ein* (I, 240), ähnlich Inkognito II, 50: Frau Wirtin, Töchterlein, drei Gesellen bilden das Personal. — II, 85 (Alle bei Gott die sich lieben): *Und als er in die Stube kam, Sein Fräulein in der Bahre lag ... Er küßte sie an ihren bleichen Mund.* II, 101 (Der grobe Bruder): *Kuchlebu, Schifflebu fahren wohl über den Rhein, bei einem Markgrafen da kehren sie ein.* II, 103 *Er ritt wohl vor einer Frau Wirtin Haus: Frau Wirtin, lieb Frau Wirtin mein, Ist das Euer Töchterlein?* [cf. Mayne S. 55.]

(II, 18 u. 282; die erste Zeile auch 107). Die zwei Zeilen können als die Keimzelle von Uhlands Gedicht bezeichnet werden, dessen Diktion sich im übrigen unfreier gibt als die des vorhergehenden.

Der bürgerliche Stoff, der sentimentale Gehalt lassen solche Töne, die von denen des echten Volksliedes kaum zu scheiden sind, gerne zu. Leider ist aber Uhland in dieser Periode noch nicht weit genug, um jene ärgerliche Vermischung von Volkslied- und Heldensagenelementen, die 1807 zu verfolgen war, völlig beiseite zu lassen. Auch sein Jung Siegfried in „Siegfrieds Schwert“, die einzige lebendige Gestalt aus der Heldensage, der Uhland Eingang in seine Gedichte vergönnt hat, ist *ein stolzer Knab'*, und der Liebhaber der „Lieder der Vorzeit“ legt auch dieser Figur die typische Wunderhornformel: *Ach Meister, lieber Meister mein* in den Mund. Die Formeln wie *Ritter wert*, ein *lustig Feuer*, die apokopierten Präterita *wolt'* und *kunnt'*, letzteres sogar im Reim, vollenden den etwas gewollten Volksliedcharakter. Er tritt noch verstärkt hervor in einem Gedicht desselben Jahres, das bei der Benennung seiner Personen in ebenso wunderlicher Weise bei der Heldensage auf Borg ausgeht wie „Der junge König“ und „Die drei Lieder“:

> Das war Jungfrau Sieglinde,
> Die wollte früh aufstehn —

so lenkt Uhland gleich in den ersten zwei Zeilen ein in jenen verbreiteten Volksliedtypus, den er wie schon bei Herder (25, 189) so im ersten Band des Wunderhorns mehrmals vertreten fand. Mit dem Inhalt dieses in vielen Varianten verzweigten Gedichtes hat das Uhlandsche weiter nichts gemein, als daß auch dieser Jungfrau, wie denen des Volksliedes, das frühe Aufstehen „zu großem Leide wird“, und sie ihren Liebhaber einbüßt. Dieser heißt hier Heime, und an ein Epos aus dem Kreis der Dietrichsage, den kurz vorher von dem Dichter begeistert aufgenommenen Albhart, wird man auch erinnert durch die Figur des alten Ritters (162 bei v. d. Hagen), der so streng auf Hofzucht

hält. Aber das Ganze ist weit entfernt, ein Bild aus der Zeit blühenden Rittertums zu bieten, es ist ein recht weichliches Volkslied mit allen formalen Kennzeichen eines solchen.

Den engen Anschluß an das Wunderhorn konnten wir in der vorigen Epoche nicht nur durch den Hinweis auf sprachliche, sondern auch auf metrische Entlehnungen erhärten. Wie jene, so nehmen auch diese mit der Zeit ab und sind nicht mehr so unzweifelhaft nachweisbar. Doch glaube ich in zwei Fällen, wo auch Berührungen im Thema vorliegen, bestimmte strophische Vorbilder nennen zu können. Das Gedicht Wh. II, 17 „Zwei Schelme“ beginnt:

Es trägt ein Jäger einen grünen Hut:

also der Bau der Zeile ist derselbe wie in Uhlands lustiger Jagdgeschichte:

Es ritten drei Jäger wohl auf die Birsch —

und hier wie dort bilden zwei solcher Zeilen die Strophe. Ein Unterschied besteht allerdings in der stark ausgebildeten Refraintechnik der „Zwei Schelme“, bei denen sich in Verbindung mit einer Interjektion die zweite Zeile wiederholt findet. Diese Jäger stoßen ihr: *Jucheirasei! Hesasa faldrida!* am Schlusse jeder Strophe aus, während sich bei Uhland nur am Ende des ganzen Gedichtes, gleichsam zum höhnischen Resumé, ein: *Husch husch! Piff paff! Trara!* findet.

Nicht der „Mordknecht“ im ersten Teil des Wh. (198), der ursprünglich den Titel hatte liefern sollen (cf. Ged. II, 99), wohl aber die Ballade II, 100 ist ein metrisches Vorbild gewesen für „Die Rache“:

Es ritt ein Herr und auch sein Knecht,
Sie ritten miteinander einen winterweiten Weg.
Uhland: Der Knecht hat erstochen den edeln Herrn,
Der Knecht wär selber ein Ritter gern.

In derselben zweiteiligen Strophe, deren Silbenfülle Uhland nur seiner Gewohnheit entsprechend stark reduziert hat, erzählt die Vorlage die Geschichte von einem Herrn und

seinem treulosen Knecht, der den Gebieter zwar nicht ermordet, aber hartherzig umkommen läßt.

In einigen Fällen rechtfertigt schließlich sehr entfernte inhaltliche Anknüpfung die volksmäßige Form von Gedichten harmlos-volksmäßiger Art: „Das Reh“, „Der gute Kamerad“. Zum ersteren hat schon Hassenstein (S. 152) zahlreiche inhaltliche Analogien aus dem Volkslied zusammengetragen, auch die sprachliche Prägung (*ein rosig Mägdlein, der Jäger wert,* Fragesatz: *Was ist geschehen dem guten Pferd?*) weist, ohne irgendwie aufdringlich zu sein, in dieselbe Sphäre. Den guten Kameraden wird man mit Eichholz (S. 104) an die Revelje des Wunderhorns anschließen — allerdings ohne sich die schon von E. Schmidt (Anz. VI, 210 f.) triftig belächelten Einwände des verdienten Erklärers gegen die Wahrscheinlichkeit der äußeren Situation des Gedichtes zu eigen zu machen.

Gerade dieses Gedicht gibt den günstigsten Begriff von Uhlands fortschreitender Einsicht in das Wesen der volkstümlichen Liedkunst: Das Wh. hat ihn zuerst Knappheit gelehrt, aber jedes denkbare Vorbild ist hier an schlagkräftiger Kürze noch bedeutend überboten, es dürfte schwer sein, ein Volkslied namhaft zu machen, das mit solch musterhafter Sparsamkeit ein ergreifendes kleines Lebensbild entrollte. Die Geschichte wird in ihrer gänzlichen Schmucklosigkeit vom Standpunkte eines einfachen Mannes aus erzählt, und da versetzt sich der Dichter nicht nur in den Gedanken- und Anschauungskreis dieses Soldaten, sondern er eignet sich auch dessen Sprache an: man empfindet es nicht nur als gerechtfertigt, sondern als das einzig denkbare, daß ein Krieger, der in drei Strophen dieses erschütternde Erlebnis erzählt, den Hörer apostrophiert: *Einen besseren findst Du nit* — daß ihm die Lebhaftigkeit des Berichtes den Fragesatz abnötigt: *Gilt sie mir oder gilt sie dir?* und die Personalpronomina unterdrücken heißt: *Will mir die Hand noch reichen — kann dir die Hand nicht geben.* Das ist wohl Volkston, aber er ist nicht einer Vorlage willkürlich nachgestammelt, sondern

er ist dem Stoffe mit innerer Notwendigkeit entwachsen. Einen streng neuhochdeutschen, sprachlich korrekten „Guten Kameraden" möchten wir uns nicht wünschen. Kein Vergleich dieses *nit* und *ich lad'* mit den überwiegend peinlich wirkenden Dialektformen des „Rosengartens"! Mit ganz anderen Mitteln und ganz anderem Recht als dort ist hier Volkstümlichkeit angestrebt und erreicht.

So bedeutet „Der gute Kamerad" in dieser Art der Ballade einen ebenso starken Schritt nach vorwärts wie „Klein Roland" in der ausgesprochen mittelalterlichen, aber das scheint dem Dichter nicht zum Bewußtsein gekommen zu sein, denn erst nach zwei Jahren vermag er wiederum gleich hohen Ansprüchen an künstlerisch stilvolle Formgebung zu genügen: in seinem „Junker Rechberger". Äußerlich genommen würde das Gedicht freilich in die Reihe derjenigen zu stellen sein, in denen der Poet sich mit Haut und Haar dem Volkslied verschreibt und dessen Ton, nun wieder ohne bewußte wörtliche Übernahme ganzer Formeln und Sätze, sehr wohl, fast zu wohl trifft. *Rechberger war ein Junker keck — die Kirch' verlassen — er tät' — Jährlein, Räpplein — staffieret — schmeidig — schwarz wild Roß — traut lieber Knappe* — durch solche Wendungen charakterisiert sich der Stil des Gedichtes. Dennoch zeigt sich Uhland gerade hier innerlich bemerkenswert frei von der Manier des Volksliedes: Nicht weil er sich in seinem Balladenstil an diesem schulen möchte, nicht weil er aus Mangel an originalen Tönen diesem nachzusprechen genötigt wäre, wählt er eine solche Diktion, sondern weil sie ihm zu seinem Thema einzig zu passen scheint. Eine Gespenstergeschichte erfordert zu ihrem wirksamen Vortrag einen Ton, wie er eben gespenstergläubigem Volke gegenüber am Platz ist — auf solches ist ja auch einzig die dick aufgetragene Moral des Schlusses berechnet. Unser Gedicht zeigt zugleich, in welcher Richtung sich die fernere Entwickelung der Uhlandschen archaischen Technik bewegen wird: Er wendet sie nicht mehr naiv an, d. h. sie soll nicht seine eigene und eigent-

liche Balladensprache darstellen, sondern er will zeigen, daß er sich wie in anderen, so in diesem Ton zu bewegen weiß, wenn es ihm beliebt. Die Form wächst völlig aus dem Gehalt hervor, die Archaismen sind demgemäß nicht nur Farbe, d. i. Zeitkolorit verleihende kleine Kunstmittelchen, sondern sie sind unmittelbare Träger der Stimmung des Gedichtes, das einen diskret humoristischen Anstrich dadurch erhält, daß Uhland gewissermaßen einen versifizierten Stockhausen bietet, fiktiv einen Zeitgenossen und gläubigen Bewunderer der Geschichte zu Wort kommen läßt. Einen Ansatz zu solcher historisch charakterisierenden Diktion hat er vielleicht schon zeigen wollen in seinem „Hermann von Sachsenheim". Die Archaismen, die dieser aufweist, haben ebenfalls einen durchaus nicht naiven Anstrich, sondern sind behutsam parodisch angehaucht. Die leicht gezierte Sprache und speziell Rede bedient sich der Wendungen: *hülfelos* — *mir ist, ob* — *gar ein banger Widerhall* — und auch das Wort *stunde* im Reim, das sich sonst bei Uhland nicht findet, ist als übernhd. Form in diesem Sinne ganz glücklich gewählt.

Daß der sprachliche Archaismus für den Dichter mehr und mehr bewußt gehandhabtes Stilmittel und nicht mehr wahllos angewandte Ausdrucksform ist, das zeigt sich am deutlichsten in zwei Gruppen von Gedichten erzählenden Gehalts, die in unserer Epoche zuerst auftauchen und an romanischen Formen und Stoffen orientiert sind: Uhland wird zunächst 1809 zum Romanzendichter, d. h. er schreibt Gedichte in vierzeiligen assonierenden oder gereimten Strophen, wie sie schon von Herder und getreuer von den Romantikern der spanischen Poesie entlehnt worden waren. Diese Dichtungen führen zum großen Teil in das Mittelalter zurück — aber nicht in das deutsche, und so nimmt Uhland ein für allemal eine grundsätzliche sprachliche und stilistische Scheidung vor und vermeidet im allgemeinen in Gedichten solchen Gegenstandes die volksmäßige Wendung, den Archaismus. Die Form *Turnei* im „Sieger", der ersten Romanze dieser Art, war ihm schon völlig in Fleisch

Blut übergegangen, der „Ritter Paris", der zeitlich sofort folgt, zeigt noch in einem *was* mit abhängigem Genitiv und dem Ausdruck *Minneglück* seine Herkunft von Hermann von Sachsenheim, rückt aber in stilistischer Beziehung sonst vollkommen von aller Tradition ab. Später, seit 1811, sind es spanische Vorbilder, denen Uhland in seinen Romanzen diskreteste sprachliche Gefolgschaft leistet. Jedenfalls locken ihm auch die altfranzösischen Dichter, deren Schicksale er in dem Romanzenzyklus Sängerliebe beschreibt, keine altertümliche Wendung ab. Das spricht für die strenge Bewußtheit, mit der er die einzelnen Formen und Stile nunmehr auseinanderhält — im Gegensatz etwa zu dem auch in den Romanzen so unbekümmert altertümelnden Fouqué. — Die altfranzösischen Gedichte hingegen, mit deren Übertragung er 1810 begonnen hat, wimmeln von Archaismen, und auch wo Uhland dann in Originalgedichten dieses Stiles altfranzösische Helden besingt, wendet er solche fleißig an. Das ist keine Inkonsequenz, sondern hat seine guten Gründe. Wenn Uhland die Ballade von der Königstochter und die Abschnitte aus Wace überträgt, so will er, ähnlich wie schon bei der Übersetzung aus dem Heldenbuch, durch die gewählte Diktion andeuten, daß hier sprachlich höchst altertümliche Denkmäler vorliegen, für die ein adäquater Stil gesucht werden muß. Daher also ist namentlich in der „Königstochter" ein stärkeres Archaisieren als je in einem Originalgedichte zu bemerken, nur hier gestattet er sich Reime wie *lan — han,* verwendet das bisher nur im Wolfdietrich gewagte *lobesam.* So bringt er auch in der zweiten Richardballade das ebenfalls aus dem Heldenbuch erlernte Wort *wandelfrei* in den Text und bemüht sich im übrigen auf das Glücklichste, die altertümlich derbe und knappe Ausdrucksweise des Originals durch ebensolche Stilmittel nachzubilden. Mehr noch als in der Wortwahl tut sich dies Bestreben in der Syntax kund, rein mhd. z. B. mutet eine Konstruktion an wie die folgende:

Zog schneller er den Fuß zurück
Als wer auf eine Schlange tritt.

(cf. auch „Des Sängers Vorüberziehen".)

Das gewohnte *tät* paart sich hier mit einem *hätt'* in indikativischer Bedeutung und weckt den Eindruck nicht nachgeäffter Volkslied-, sondern echt altdeutscher Epenform.

Will Uhland nun also einem Heldensagenstoff schon in der Sprache den Charakter des körnigen, echt altertümlichen verleihen, so bedient er sich auch in originalen Dichtungen des afr. Kreises nach seinem eigenen hier gegebenen Muster dieser Stilmittel. Nicht immer hat er weise Maß zu halten vermocht, z. B. in der freiesten Nachdichtung, die er einem Stücke aus Meister Wace gewidmet hat, im „Taillefer", die Grenzen des Künstlichen, Affektierten gelegentlich wieder überschritten. Was den Jubel der romantischen Gesinnungsgenossen, speziell Kerners, erregte, das vermögen wir heute nur noch mit bedingtem Wohlgefallen zu betrachten. Er weiß die echt wirkenden Archaismen nicht unbedingt von den etwas spielerischen Kunstmittelchen seines Volksliedstiles zu unterscheiden. *Das Fräulein* und *das Jährlein* wollen nicht recht in den Ton der Ritterballade passen, dem auch die gewollte Umständlichkeit und Wiederholungssucht ebenso wie die zu lange Verszeile den mehreren anderen Gedichten dieser Sphäre eigenen Charakter des Schlagkräftigen rauben. Da steht es besser mit „Kaiser Karls Meerfahrt", wo sich die gut mhd. Vokabeln: *Schwere, schirmen, lobesam* recht wohl vertragen mit dem Zeileneingang: *Das war Herr Gui, ein Ritter fein,* und dem hier zum erstenmal gewagten und kennzeichnenderweise einem Alemannen in den Mund gelegten volkstümlichen: *halt.* — Engen Anschluß an den ersten Bahnbrecher gesunden vorzeitlichen Humors unter seinen Dichtungen, an die Rolandballade von 1808, zeigt der drei Jahre später den Faden wieder aufnehmende „Roland Schildträger". Eine naivtölpelhafte Heldenmär verlangte entsprechenden Vortrag, ein Stück deutsch-französischen Altertums sollte mit volksmäßiger Schlichtheit erzählt werden. Daher also zweimal angewendet ein mhd. *das Waffen,* die Form *hätt'* = hatte, die Konstruktion: *schlafen liegen,* die Anwendung der im Heldenbuch häufigen Interjektion *hei!* — neben ständiger

Nachstellung des Adjektivs und Possessivs, einem *so* in der Funktion des Relativpronomens usw. Ein drittes Rolandgedicht, aus dem gleichen Jahr 1811 stammend, ist ja direkt aus dem Französischen übersetzt und zeigt Uhland in gleichem Verhalten zur Chanson de geste-Sprache wie zu Meister Wace: leichtere deutsche Volksepen- und Volksliedgepflogenheiten sollen den Leser unaufdringlich mit dem Stil der fremden Dichtung bekannt machen.

Am deutlichsten zeigt sich, daß Uhland nicht mehr dort archaisiert, wo er in seiner eigenen Sprache redet, sondern wo er sich ausgesprochen einer künstlichen Ausdrucksweise bedienen will, in zwei größeren Dichtungen: Im „Märchenbuch des Königs von Frankreich" und im „Normännischen Brauch". In jenem herrscht ein sehr starker Unterschied zwischen der Rahmenerzählung und den eingelegten Gedichten. Ähnlich wie etwa ein realistischer Romanschriftsteller läßt der Dichter also die direkte Rede seiner Helden weit mehr an deren mutmaßlichen Sprachcharakter anklingen als seinen eigenen objektiven Bericht. Wohl finden sich auch in der Rahmenerzählung unverfängliche altmodische Ausdrücke wie *Buhle, minniglich,* aber was will das heißen neben den kräftigen Altertümlichkeiten, die die Erzählung des greisen Ritters atmet: *Ich halt' — und hört' ich — als welcher — das hochheilig Amt — die Schwein' —.* Einige weitere erhaltene Entwürfe zeigen, daß diese Redeweise nicht auf den ersten Vortragenden beschränkt geblieben wäre: In einer späteren eingelegten Erzählung (II, 173 u. 175) konstruiert der Sprecher *warten* mit Genitiv, bildet das Partizip *empfahn,* gar das bei Uhland sonst nicht belegte Präteritum *sie sungen,* wagt den mhd. Satz: *Sie waren beide hochgemut* und erteilt das Epitheton: *Die jungfräuliche Zarte.* — Im „Normännischen Brauch" ist der eigentliche Dialog, wie übrigens in den meisten dramatischen Szenen Uhlands, von jedem historischen Sprachkolorit freigehalten, aber die Ballade, die Thorilde in den Mund gelegt ist, soll auch vom Standpunkte der damaligen Zeit aus Altertümlichkeit aufweisen und so kleidet sie Uhland

in eine Form, in der er früher selbst als naiver Dichter sich auszudrücken pflegte: Es begegnet ein *wohl,* dann *das Jungfräulein, der Ritter jung und fein, das Ringlein golden,* dazu der um diese Zeit schon wieder verschwindende Pseudoarchaismus; *'nen Ring, 'ne Hand.*

Scheinbar im Widerspruch zu der Behauptung, daß Uhland schließlich nur noch aus einer bestimmten Rolle heraus sich in archaischen Wendungen gefallen habe, steht die reizende halbepische Erzählung aus dem Jahr 1811 das Märchen. Aber gerade hier hatte der Autor guten Grund, bei der älteren Sprache zu Gaste zu gehen; zeigt er doch schon darin seine Vertrautheit mit der holden, erst jüngst erweckten Prinzessin und den hohen Gewinn, den der jetzige Dichter aus ihrer Bekanntschaft ziehen kann. Außerdem war es nur stilvoll, wenn er die Geschichte von der altdeutschen Poesie und ihren Schicksalen in ein dem altdeutschen Stil möglichst ähnliches Gewand kleidete. Aus der Form, die er seinem „Märchen" endgültig verliehen hat, ist auch zu entnehmen, welche Gattung älterer Dichtung damals seinem Herzen wohl am nächsten gestanden haben mag: denn ihre Eigenheiten werden sich in freier Nachbildung am ehesten ausprägen. Nun dürfte kein Zweifel darüber sein, daß das Gedicht den Geschmack der Heldenbuchpoesie zum Ausdruck bringen soll. Darauf führen schon Strophenform und Reimsetzung, vor allem aber die beiden einzigen poetischen Namen, die aus der Vorzeit heraufbeschworen werden: Heinrich von Ofterdingen, Wolfram von Eschenbach. Ob Uhland damals wirklich noch in diesen beiden Dichtern die Urheber des Rosengartens bezw. des Wolfdietrich wähnte, ist dabei belanglos[1]). Jedenfalls gab ihm das so eifrig studierte Buch aus Herders Hinterlassenschaft gerade nur diese beiden Namen

[1]) Ein Jahr später, 1812, bemühte sich A. W. Schlegel (Deutsches Museum II, S. 8 u. 22) um ausführliche Widerlegung dieser von v. d. Hagen gläubig nachgesprochenen Verfasserangabe; freilich im gleichen Absatz, in dem er selbst Heinrich von Ofterdingen als Dichter des Nibelungenliedes proklamiert.

an, und sie, nicht etwa ihm aus Tieck bekannte Lyriker, wählte er zu Repräsentanten der mhd. Hochblüte — immer noch seinem 1806 an Seckendorf abgegebenen Glaubensbekenntnisse treu.

Der eine dieser Namen gibt in der Form, in der er auftritt, ein hübsches Zeugnis dafür ab, daß in jener Zeit bereits der Gelehrte Uhland dem Dichter über die Schulter sah und ihm gelegentlich das Heft korrigierte. 1810 war ein Aufsatz von Büsching in v. d. Hagens Museum erschienen, in dem *Wolfram von Eschenbach* als die allein gültige und echte Namensform nachgewiesen wurde. Uhland hatte zuerst, dem Zeitgebrauch und der Autorität der Pariser Hs. folgend, *Eschilbach* geschrieben, wie die ersten Entwürfe zeigen: nunmehr setzt er gewissenhaft die allein korrekte Form in den Text (cf. II, 126).

Die Sprache des Gedichtes ahmt wohlweislich die des Vorbildes, von der Uhland damals schon recht wohl wußte, daß sie verrottet und entstellt sei, nicht allzu genau nach; sonst wäre wohl wieder eine Art „Rosengarten“ herausgekommen und die holde Märchenprinzessin in vieler Augen sofort diskreditiert worden. Doch begegnet einiges gut Mhd.: *Widerstreit singen* (öfter im Heldenbuch), *Vögel mannigfalt, wandellos, um Gnade, Maienbluth* (schon aus den Minnesingern bekannt). Dazu die sparsam verstreuten und wohlgewählten, uns längst bekannten Elemente des Volksliedstiles: Ein paar *tät, wohl,* Ausrufesätze, fehlende Artikel, unflektierte Adjektiva *(feierlich Gebot, Jungfrau wunderhold, Rosen dicht* usw.). Man hat den Eindruck, eine alte Mär in einer noch wohl verständlichen, aber schon halbverklungenen, ehrwürdigen Sprache zu vernehmen [1]).

[1]) Das Gedicht bedarf ja kaum des sachlichen Kommentars, seine Symbolik ist äußerst durchsichtig. Indes steht die herkömmliche Meinung, die in dem jungen Prinzen Goethe sieht, in scheinbarem Widerspruch dazu, daß es doch offenbar der romantische Dichter ist, der die Befreiungstat ausführt. Es handelt sich ja nicht nur um die Erweckung der deutschen Poesie, d. h. um das Wiederaufleben dichterischer Blüte in Deutschland nach langer Zeit der Dürre, sondern

2. Die Reifezeit.

Uhlands Balladenkunst ist auf ihrem Höhepunkt angelangt in der Periode, die für jeden Vorwurf einen eigenen Stil, einen eigenen Ton zur Verfügung hat. Das Ideal einer durchgehenden Balladensprache, das eine Zeit lang zu herrschen schien, ist also ganz verlassen, der Stoff gebiert die Form und hat jeweils darüber zu entscheiden, ob archaisierende Wendungen am Platze sind oder nicht.

Seit 1811 wird dieses Ziel angestrebt, 1814 kann es als erreicht gelten. Es ist eine ganze Reihe von Gestalten und Stilarten, in denen der Dichter sich mit stets gleicher Virtuosität zu bewegen weiß. Nie zwingt er mit der plumpen Absichtlichkeit kleinerer Romantiker die Form in den Dienst der Sache.

„Die Bildsäule des Bacchus“ zeigt dem klassischen Gehalt entsprechend klassische Gestalt: der unstrophische, reimlose 5füßige Jambus, der auf jeden klingenden Schmuck, auf jedes lyrische Spielwerk verzichtet, soll selbst die ruhige Kälte einer antiken Bildsäule atmen. Von altertümlichen Wendungen kann hier natürlich keine Rede sein, und streng genommen finden sich solche auch nicht im „Fortunat“, dessen sprachliche Haltung sich vielmehr ganz eigenartig darstellt. In ausgesprochenerer Weise noch als einst im „Sachsenheim“ möchte sich Uhland hier einer gezierten,

speziell um das Aufleben der verschütteten alten Dichtung. Nicht nur die Prinzessin selber wird erweckt, auch die hochmächtigen Dichtergestalten des Ma.'s gehen aus ihrem Zauberschlafe hervor; ein Verdienst, das wir vor allen den Romantikern zuzuschreiben pflegen. Uhland und die Romantiker selbst sahen die Sache insofern etwas anders an, als ihnen Goethe der eigentliche Begründer der rückweisenden Richtung der deutschen Poesie zu sein schien. Den besten Beleg dafür und Kommentar zu unserem Gedichte gibt eine Briefstelle von Uhland (Br. I, 108), die Goethe als romantischen Dichter und als Kenner der deutschen poetischen Vergangenheit preist und seine „Vertrautheit mit echtteutschen Mythen, mit Volkspoesie“ als eines seiner Hauptverdienste hinstellt. Ein Beweis unter vielen, daß ein enges Zusammengehörigkeitsgefühl der heute so genannten Romantiker, speziell der jüngeren Gruppe, in jener Zeit ganz und gar nicht existiert hat.

mitunter affektierten Sprache befleißigen. Auch hier spricht nicht der naive Dichter, sondern der bewußte kunstreiche Romantiker schmiedet sich ein eigenes Sprachgewand für eine Dichtung, in die er ja auch eine ganz neue, ebenso spielerisch-ironische und bisweilen suffisante Weltbetrachtung hineingetragen hat. Beides ist ihm gleich stilvoll und in einer bei seiner Individualität gleich staunenswerten Weise gelungen. Der altehrwürdige Stoff, der Tieck zu ernst grämlichem Nachbeten veranlaßt hat, wird ihm völlig zum Spielball eigener Laune, doch gefällt er sich nicht in einförmiger Brentanoscher Tollheit oder Tieckscher an den Haaren herbeigezogener Satire, sondern läßt eine liebevolle und gütige Persönlichkeit gerne durchschimmern, ohne deshalb aber weniger über die Stränge zu schlagen, wo es ihm gerade beliebt. Wer solch locker-geniale Herrschaft über den Stoff ausübt, wird auch die Form souverän handhaben. Uhland betätigt seine sprachlichen Fähigkeiten dennoch mit der bei ihm zu jener Zeit unvermeidlichen feinen Diskretion. Dialektausdrücke, Archaismen und kecke Augenblicksbildungen sind sparsam zerstreut, und wo sie stehen, sind sie an ihrem Platze. Alles bewegt sich auf einem vorsichtig mittleren Niveau, ein kühner Sprachbildner und Neuerer zu sein, war Uhlands Ehrgeiz nicht[1]).

Romanischer Vorwurf, romanisches Versmaß: Die Sängerliebe erhält das schlichteste epische Metrum, das ein südländischer Stoff beanspruchen kann. Für ein Sujet wie den Castellan von Couci bot der anaphorische, dem Leser einen Grundbegriff in immerwährender Wiederholung gleichsam in die Seele bohrende spanische Romanzenstil daneben noch große Vorteile.

Von zwei Balladen deutschen Gegenstandes nähert sich namentlich die eine stark dem Volksliedstil. Es ist „Der Graf von Eberstein“, ein humoristischer Stoff, der bei Tanz und Musik beginnt und mit seinen hüpfenden Rhythmen selbst sich wie ein Tanzlied gebärdet; ein Stil, zu dem die

[1]) Genauere sprachliche Betrachtung des Fortunat, die nicht in diesen Zusammenhang gehört, behalte ich mir vor.

Diminutiva *Töchterlein, Schlösselein, Jungfräulein* und die populäre Wendung *Hüte Dich fein!* ebensogut passen, wie der volkstümliche Parallelismus in den korrespondierenden Strophen zu der genauen Entsprechung der Ereignisse. Darin liegt ebensowenig mehr eine Spur der alten Affektation wie in dem düster-knappen Charakter der abergläubisch-grausigen Ballade „Das Nothemd“, die mit gut volksmäßiger, lebhaft dramatischer Rede ohne inquit beginnt und aus diesen Reden erst langsam die Voraussetzung für die Handlung erstehen läßt. Der tragischen Würde des Gegenstandes ist Uhland hier durch höchste Schlichtheit des Ausdruckes gerecht geworden, jeden spielerisch wirkenden Archaismus hat er vermieden.

Ganz andere Töne schlägt er an, wenn es sich darum handelt, einen guten alten deutschen Schwank zu erzählen. Die „Schwäbische Kunde“ ist wiederum in einem Tone gehalten, als ob ein Zeitgenosse sie erzählte. Es sind zwar Knittelverse, sie zeigen aber nicht mehr Lizenzen, als sich ein Dichter des 12./13. Jahrhunderts auch gestattet hätte. Durch das *nit* und *halt* (die wir schon im „Guten Kameraden und in „Kaiser Karls Meerfahrt“ fanden) kommt auch ein kräftiger schwäbischer Volkston in das Gedicht, das im übrigen durch die Ausdrücke *lobesam, das fromme Heer, krank* (= *schwach*), die Präteritalform *forcht'*, die Konstruktion *was Arbeit* usw. eine ungewöhnlich altertümliche, durch häufige Nachstellung der Adjektiva und das hier zum letztenmal auftretende *tät'* eine allgemein volkstümliche Färbung erhält. Es zeigt sich recht wohl, daß der Dichter in der Kenntnis vorzeitlicher Sprachdenkmäler Fortschritte gemacht hat, die ihn aber nicht zu pedantischer Erwägung verführen, ob diese Ausdrücke alle historisch genommen innerhalb desselben Gedichtes möglich wären. Er hat lediglich den Eindruck derben kraftvollen vorzeitlichen Heldentums zu erzielen gewünscht, den ihm schon Wendungen wie die ehemals am Schluß angebrachte Konstruktion: *Streiche, so starke wundergleiche* wegen ihres vielleicht etwas zu starken Pathos zu stören schienen.

Wo aber Uhland schließlich eine ernste, rein epische Begebenheit des Mittelalters breit und gegenständlich zu erzählen hat, da wendet er sich zu dem Maße, das er in seinem Heldenbuch und der ursprünglich benutzten Nibelungenausgabe (von Myller, die Absätze von 5 Langzeilen kennt) noch nicht rein zum Ausdruck gebracht sehen konnte und das ihm erst 1811 bei der Lektüre des v. d. Hagenschen Heldenbuchs völlig aufgegangen zu sein scheint: Zur Nibelungenstrophe. Es mag an dem ungeregelten Bau der 8. Halbzeile in den Uhland zuerst entgegentretenden Denkmälern liegen, daß er die Gesetzmäßigkeit von deren verlängerter Gestalt nicht erkannte oder wenigstens nicht übernahm.

Seine nunmehr strengen Anforderungen an den Stoff und dessen Geeignetheit zu einer bestimmten Vers- oder Strophenform lassen ihn die Nibelungenstrophe nur zweimal zur Anwendung bringen. Bei den Eberhardballaden war ja schon durch die aventiurenmäßige Aneinanderreihung der einzelnen lose verbundenen Handlungskomplexe der breite epische Stoffcharakter gegeben. In „Des Sängers Fluch“ ist die Anwendung der Strophe durch eine besonders ausladende Behandlungsweise gerechtfertigt, die von dem sonstigen knappen und dem Volkslied entsprechend gerne sprunghaften Charakter der Uhlandschen Balladen weit absticht. Schloß und Garten, König und Königin erfahren äußere Beschreibung, bei dem Charakter des Königs wird ebenso lange verweilt wie bei der Schilderung des Gesangs und seiner Wonnen.

In der sprachlichen Färbung unterscheiden sich die beiden Gedichte auf den ersten Blick dadurch sehr, daß in „Des Sängers Fluch“ fast alles Archaisieren vermieden erscheint, während sich in den Eberhardballaden eine oft an die schwäbische Kunde erinnernde behagliche Altertümelei breit macht und realistischere Zeitfarbe verleiht, als dies bei dem zeitlosen, auf Wächter und Herder fußenden Tyrannenmärchen möglich sein kann. Der Ausdruck *sein Gemahl,* die Apokope *der Ein',* die Synkope *er bind't* haben

kaum mehr die Bedeutung von Archaismen, so gewöhnlich sind sie bei Uhland geworden, und lediglich die Wendung: *seine Harfe . . ., sie aller Harfen Preis* läßt in der mhd. Versform auch eine mhd. Konstruktion anklingen.

Sind der mhd. Wendungen in diesem Gedichte wenige, so darf man die reichlichen stilistischen Einflüsse, die der Gebrauch der Nibelungenstrophe ganz von selbst mit sich gebracht hat, nicht übersehen. Uhland ist bereits ein genauer Kenner dieser Form, er hat die ihr innewohnenden stilistischen Möglichkeiten sehr wohl erfaßt und weiß sie aufs beste zu verwerten. Dabei entspricht es ganz seinem sonstigen Verhalten gegenüber den älteren Denkmälern, daß er lediglich deren allgemeiner Manier nachstrebt und sich bemüht, seinen Stoff mit den Augen des Volksepikers zu sehen und in dessen Tönen zu besingen, ohne sich aber an genau greifbare Stellen direkt anzuschließen.

Der Eingang zu Des Sängers Fluch hat ein solches Vorbild allgemeiner Art. Das Rosengarten-Lied in v. d. Hagens Ausgabe von 1811 beginnt folgendermaßen:

Es lieget an dem Rheine ein' Stadt so wunnesam,
Die ist geheißen Wormes, und weiß noch mannich Mann . . .
Darin so saßen Recken, die hatten stolzen Mut:
Der eine, der hieß Gibich, ein reicher König gut.

Dazu der Anfang von Des Sängers Fluch:

Es stand in alten Zeiten ein Schloß so hoch und hehr, . . .
Dort saß ein stolzer König, an Land und Siegen reich.

Uhland kannte damals wohl nur das Gedicht vom Rosengarten als Repräsentanten dieser ja sehr gewöhnlichen Eingänge. Man sieht aber, es sind ganz typische Züge, die er übernommen hat, und außerdem baut er, darin epischer als seine Vorlage, die Beschreibung des Königssitzes, in den er die Handlung verlegt, gleich zu einer ganzen Strophe aus.

Einen echt mhd., episch gemächlichen Ton bringt er weiterhin in die Darstellung durch die wie in seinen

Vorbildern beliebte Aufnahme eines substantivischen Begriffes durch ein Personal- oder Demonstrativpronomen:

Des Königs trotz'ge Krieger, sie beugen sich vor Gott.
Der Alte mit der Harfe, der saß auf schmuckem Roß usw.

Zu vergleichen ist der übermäßige Gebrauch dieser Figur in der soeben ausgehobenen Partie aus dem Rosengarten, und weiterhin aus demselben Gedicht etwa noch Fälle wie:

Des von Berne Kapellan,
Er nahm den Brief in die Hände (57).

Dann durch die wuchtig anaphorische Anhäufung einer Reihe von Charakterisierungsmerkmalen. Zu der allbekannten Schilderung der finsteren Persönlichkeit des Königs, die knapp Satz an Satz reiht:

Denn was er sinnt, ist Schrecken, und was er blickt, ist Wut usw.

i eßen sich Fälle vergleichen wie Ros. 32:

Ich mach' fünfhundert Witwen, die noch sind Ritters Weib;
Ich will in meinem Streite nicht der zageste sein,
Ich haue Wunden weite, ich rette das Leben mein.

Die breite, ebenfalls asyndetische Schilderung des Gesanges der beiden Helden, den Uhland nicht zuständlich, sondern fortschreitend kennzeichnet, indem er die einzelnen Gegenstände aneinanderreiht, denen ihr Preis gilt, wahrt sichtlichen Anschluß an die allgemeine Inhaltsangabe des Nibelungenliedes, wie sie dessen erste Strophe entwirft:

Uns ist in alten maeren wunders vil geseit,
von helden lobebaeren, von grôzer kuonheit,
von fröuden hôchgezîten, von weinen und von klagen,
von küener recken strîten muget ir nu wunder hoeren sagen.

Uhland:

Sie singen von Lenz und Liebe, von sel'ger goldner Zeit,
Von Freiheit, Männerwürde, von Treu und Heiligkeit;
Sie singen von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt,
Sie singen von allem Hohen, was Menschenherz erhebt.

In diesen beiden letzten generalisierenden Zeilen zeigt Uhland, daß er die trefflichen Möglichkeiten, die die Nibelungenstrophe zu wirksamer Antithesenbildung bot, sehr wohl erfaßt hat. Schon die Zweiteiligkeit der Langzeile gibt ja Gelegenheit zur Zerlegung in zwei antithetische Hälften. Es gilt von ihr dasselbe, was Schiller so scharfsinnig von dem Alexandriner und seiner zweischenkligen Natur auseinandergesetzt hat.

Der Ein' in goldnen Locken, der Andre grau von Haar.
Der Alte hat's gerufen, der Himmel hat's gehört.
Und rings, statt duft'ger Gärten, ein ödes Haideland.

Ich greife dazu aufs Geratewohl einige der massenhaften Analoga aus dem Nibelungenlied heraus:

In welle got behüeten, du muost in schiere vloren hân. (14.)
Si wânde den helt vristen: es was ûf sînen tôt getân. (846.)

Ebenso oft ergibt sich eine Antithese innerhalb der nächst höheren Einheit von zwei Langzeilen:

Der König furchtbar prächtig, wie blut'ger Nordlichtschein,
Die Königin süß und milde, als blickte Vollmond drein. —
Dann strömte himmlisch helle des Jünglings Stimme vor,
Des Alten Sang dazwischen, wie dumpfer Geisterchor.

Dazu vergleiche man:

Fliehen das ist böse, sprach der werte Mann,
Nun wehrt sich ein jeglicher, das beste das er kann. (Ros.)
Dô wolt er verdienen daz Hagnen golt vil rôt:
des leit er von dem degne den swertgrimmegen tôt. (Nl. 1494.)

Auch die Gelegenheit zu wirksamer Steigerung, die sich durch den gleichmäßigen Bau der einzelnen Langzeilen ergibt, hat sich der Dichter nicht entgehen lassen:

Die Höflingsschar im Kreise verlernet jeden Spott,
Des Königs trotz'ge Krieger, sie beugen sich vor Gott,
Die Königin, zerflossen in Wehmut und in Lust,
Sie wirft den Sängern nieder die Rose von ihrer Brust.

Solche steigernde Aneinanderreihungen kennt das Volksepos in großer Zahl. So gleich zu Anfang des Rosengartens:

Die mir den Garten hüten, das sind zwölf kühne Mann . . .
Der erste ist mein Vater, Gibich, ein reicher König, genannt . . .
Der vierte der heißt Hagen, der verzagt nie durch kein' Not,
Der fünfte heißet Volker, gar ein kühner Mann . . .
Der zwölfte heißet Siegfried, ein Held aus Niederland,
Der stritt nach hohen Ehren mit seiner sieghaften Hand.

Den Parallelismus fand Uhland im Volksepos ebenso zuhause wie in seinem geliebten Volksliede. Er bedient sich dieses Stilmittels hier nicht mehr in gedankenloser Nachahmung, sondern in sehr bewußtem Hinstreben auf künstlerische Ziele: trefflicher konnte des Sängers Fluch in seiner Wirksamkeit nicht illustriert werden als durch den genauen Parallelismus in der Schilderung des blühenden Gartens in der ersten und des zerstörten in der letzten Strophe.

In den Eberhardballaden geht die Darstellung noch mehr in die Breite. Die Einführung des Helden erfolgt auch hier auf gut mhd. Manier. Man vergleiche:

Da ritt aus Stuttgarts Thoren ein Held von stolzer Art,
Graf Eberhard der Greiner, der alte Rauschebart.

Ros. 3: *Die begunte freien ein stolzer Weigand,*
der was geheißen Siegfried, ein Held aus Niederland.

Die Schilderung der Reise des Grafen nach Wildbad erfolgt im kleinen durch Anwendung derselben Technik, die im großen bei Krimhilds Reise verwertet ist: Jeder Station ist eine Strophe gewidmet, deren Namen gleich zu Anfang genannt wird:

Zu Hirsau bei dem Abte, da kehrt' der Ritter ein. —
Zu Wildbad an dem Markte, da steht ein stattlich Haus.

Nibel. 1316: *Ze Heimburc der alten sie wâren über naht. —*
1317: *Ze Mîsenburc der rîchen dâ schiften sie sich ein.*

Derselbe behagliche Parallelismus herrscht in der ganz nibelungenliedmäßigen Ausgestaltung der Redeszene in der gleichen Ballade:

Da kommt einsmals gesprungen sein jüngster Edelknab':
„Herr Graf, es zieht ein Haufe ...“ usw.

Dann Antwortstrophe.

Da kommt ein armer Hirte in atemlosem Lauf:
„Herr Graf! Es zieht 'ne Rotte ...“ usw.

Dann zwei Antwortstrophen, darauf:

Da sprach der arme Hirte: Deß mag noch werden Rat ...

So im Nibelungenlied z. B. Str. 2029 ff.:

Dô sprach von Burgonden Gîselher das kint ...

Antwortstrophe.

Dô sprach in zornes muote Gunther dër degen ...

Antwortstrophe usw.

Andere Parallelismen wie:

Ich kenne wohl den Eber, er hat so grimmen Zorn,
Ich kenne wohl die Rose, sie führt so scharfen Dorn —

haben wohl im Volksepos auch ihresgleichen, sind aber im Grunde doch mehr volksliedmäßig.

Mehr als aus dem Liede konnte Uhland aus den kleineren mhd. Denkmälern, die er seit 1811 kannte, sich zur Einführung des Zäsurreimes ermutigt fühlen. Seine Anwendung desselben zeigt, daß er ihn historisch durchaus richtig beurteilt hat. Er bildet ihm eine erwünschte Zierrat, wo er sich ungesucht einstellt, besonders beliebt ist er als akustische Stütze für den parallelen oder antithetischen Bau der Langzeile. So namentlich in der mit Recht als Muster der gut mhd. Standesironie berühmten Strophe:

Wie haben da die Gerber so meisterlich gegerbt!
Wie haben da die Färber so purpurrot gefärbt!

Rein gelegentlich stellt sich Zäsurreim ein in der ersten Ballade 59/60, in der zweiten 25/26, beidemale nach dem

Muster des Heldenbuches charakteristischerweise nicht ganz rein, während II, 9/10 mehr an die Technik des Nibelungenliedes erinnert.

Der mhd. Stileigentümlichkeiten sind, auch wenn man von den speziell durch die Anwendung der Nibelungenstrophen nahegelegten absieht, in diesem Zyklus ungezählte zu finden. Uhland kennt namentlich alle die trefflichen Verlebendigungsmittel des Volksepos, die ermunternden *Hei!* und die Ausrufesätze des Typus: *Wie* mit Adverb — wenn er auch das beliebte *Wie balde!* des Heldenbuches mit Absicht wiederum nicht direkt nachgeahmt hat. Die sparsame typische Vergleichstechnik des Volksepos findet sich hier ebenso wie die Freude an gewissen sehr einfachen Farbeneffekten: die Grüne des Angers, die Röte des Blutes und die Rötung der Grüne werden nach gutem altem Brauch schlicht hervorgehoben. Die dritte Ballade läßt wie das Nibelungenlied über dem Jammern und Klagen den Vorhang fallen:

Ich kan iu niht bescheiden, waz sider dô geschach.
Das Lied, es folgt nicht weiter, des Jammers ist genug.

Auch die Totenklage des greisen Vaters wird übergangen, aber die Wendung:

Ob er vielleicht im Stillen geweint, ich weiß es nicht

klingt auch an die altfranzösische Manier an: „Weiß nicht, ob es wehgeschrieen“, heißt es im Grafen Richard.

1815, im Jahre des Eberhard, erschien die Gedichtsammlung zum ersten Male im Druck. Die Gestalt, in der hier die älteren Dichtungen auftreten, zeigt, daß Uhlands in den Neuschöpfungen jener Jahre bewährte Tendenz zu diskreten sprachlichen Freiheiten auch auf ältere Produkte sich erstrecken sollte. An einigen besonders lehrreichen Beispielen, so am „Rosengarten“, haben wir dergleichen schon feststellen können. Ich führe noch ein paar Fälle an, in denen frühere Archaismen für den Druck getilgt worden sind; ganz genau läßt es sich freilich nicht stets

belegen, daß die Änderung erst in so später Zeit, also etwa 1815 erfolgte.

In der „Maiklage“ sowie im „Taillefer“ ist der *Bronn* zu einem *Brunnen* geworden, in der „Abgeschiedenen“ ein ehemaliges *minniglich* durch *liebevoll* ersetzt, in der „Heimkehr“ liest man statt eines früheren: *Eh' ich bin bei der Liebsten mein: eh' ich mag bei der Liebsten sein.* Im „Wald“ heißt es 1809 *die Grüne,* jetzt findet sich das normalere: *das Grüne.* Daß diese Milderungstendenzen nicht neu sind, zeigt u. a. das Gedicht „Der Schmied“, in dem Uhland bereits für den Almanachdruck von 1811 ein *tät'* getilgt und das seltsame Wort *die Fährde* = Fahrt abgeändert hat. (In der normalen Bedeutung = *Gefahr* ist es ihm immer geläufig geblieben, cf. Konradin V. 331, Fortunat I, 345, Schenk von Limburg V. 49.) Immer größer wird um die Mitte des zweiten Jahrzehntes Uhlands Empfindlichkeit gegenüber den Formen, die er als irgendwie geziert und das nhd. Sprachbild entstellend empfindet. Sie richtet sich selbst gegen das ihm früher ausschließlich geläufige Präteritum *hub,* das er in der „Schlacht bei Reutlingen“ und später noch im „Ver sacrum“ für den Druck ändert, sowie gegen den altgewohnten Infinitiv *empfahn,* der allerdings schließlich in der ersten Richardballade doch durchdringt. Indes darf man sich diese Tendenz, die in dem reiferen Dichter den Sieg davonträgt, nicht als so stark vorstellen, daß er nun systematisch den Archaismen seiner früheren Gedichte zuleibe gegangen wäre: weist er im „Rosengarten“ und anderwärts die ärgerlichsten Verirrungen dieser Art aus der Druckausgabe fort, so sind ihm doch die Denkmäler seiner Frühzeit in ihrer Gesamtheit bereits historisch geworden und er wünscht ihre charakteristische Form gewahrt. Er mag selbst damals schon über die „Drei Fräulein“ oder den „Jungen König“ den Kopf geschüttelt haben; in keinem Fall aber wurde ihm übergroßes sprachliches Altertümeln eines Gedichtes zum alleinigen Anlaß für dessen Ausschluß aus der Sammlung. Stücke wie „Fräuleins Wache“ und „Das traurige Turnei“, die später vom Bannstrahle getroffen

worden sind, haben doch aus überwiegend inhaltlichen Gründen weichen müssen. Auch für die Form solcher Gedichte hatte Uhland wohl die Entschuldigung zur Hand, die sein launiges Vorwort von 1815 ausspricht: *Man will von Jugend sagen, die von Leben überschwillt.* Ist doch unfreies Nachstammeln bewunderter Vorbilder für literarische Sturm- und Drangjahre ebenso kennzeichnend wie über die Stränge schlagende Originalitätssucht.

Dagegen möchte Uhland in seiner weiteren dichterischen Betätigung an einzelnen gewählten Beispielen zeigen, daß er, wenn er noch Wert darauf legte, nunmehr recht wohl imstande wäre, besser und korrekter zu archaisieren als ehemals. In mäßigem Umfang suchen die jüngeren Gedichtauflagen historisch richtigere Formen in den Text einzuführen. Dies Bestreben erstreckt sich vor allem auf korrekte Genitivformen schwacher Substantiva: *Der Bronn* flektiert schließlich wie folgt: Nom. *der Bronn* oder aus Reimzwang *der Bronne.* Gen. *des Bronnen,* Dat. *dem Bronnen.* Ehemals hat der Genitiv gelautet: *des Bronnes* oder *Bronnens,* letztere Form findet sich noch in älteren Gedichtauflagen (II, 72); der Dativ *dem Bronne.* Im Rosenkranz dringt statt der Genitivform *des Maies* 1831 ein: *des Maien,* wie auch die gleiche 5. Gedichtauflage zum erstenmal die korrekten Genitive *Sieglinden* und *Marien* herstellt.

Aus diesen Neueinführungen geht schon hervor, daß Uhland in seiner dichterischen Spätzeit keineswegs für unbedingte Modernisierung eintrat und nach wie vor eine gewisse sprachliche Patina bei seinen Vorzeitballaden liebte. Freilich wird diese immer behutsamer aufgetragen und bleibt auf Stoffe deutscher Herkunft beschränkt. In Gedichten dieser Art hat er immer gerne durch ein Wort, eine Form, eine Konstruktion Kolorit zu geben getrachtet. „Bertran de Born", „der Waller", selbstredend auch das in die Antike führende „Ver sacrum" bleiben von solchen Elementen frei [1]). Dagegen entwickelt sich in den echt

[1]) Manche altgewohnte Vokabel mag sich unbewußt eingestellt haben: so das *Elend* in mehr mhd. als nhd. Sinn (Bidassoabrücke).

ma. lichen Balladen mit im engeren Sinne romantischen Sujets eine neue Manier heraus, die ich als Uhlands Altersballadenstil bezeichnen würde, wenn sich nicht das erste Beispiel dafür bereits im Jahre 1816 fände. Im „Schenk von Limburg“ bedient sich der Dichter eines Metrums, das von nun an bei der (allerdings nur noch spärlichen) Behandlung solcher Stoffe dominieren soll. Die Strophe des „Märchens“ und seiner Vorbilder, achtzeilig mit vier gekreuzten Reimen, wird hier wieder aufgenommen. Uhland kannte sie schon lange, er hatte sie bereits vor dem Erwerb des Heldenbuches zur Anwendung gebracht, vielleicht von Matthison geleitet, seltsamerweise um die Zeit seines sonstigen stärksten Anschlusses an mhd. Vorbilder aber so gut wie ungepflegt gelassen. Später gestattet er ihr eine Ausdehnung weit über Balladensujets hinaus, so daß er sich ihrer historischen Bedeutung nicht immer bewußt gewesen sein kann. Im „Schenk von Limburg“ und ähnlichen Gedichten soll sie aber offenbar zur Unterstützung der sonst denkbar behutsamen vorzeitlichen Diktion dienen. Man begegnet in diesem Spätling zweimal dem nachgestellten Adjektiv: *Blumen mannigfalt, Becher klar;* dem Dativ Pl. *den Hägen* des aus dem Wolfdietrich und dem „Jungen König“ bekannten Wortes *der Hag;* der Bildung: *das Gewilde,* der Konstruktion von *begehren* mit G. und schließlich dem wohlbekannten Infinitiv *fahen.* Man sieht, Wendungen, die nur eine ganz leichte Schattierung nach der altmodischen Seite hin geben sollen. Ähnlich mag es im „Glück von Edenhall“, das metrisch andere Bahnen einschlägt, mit der *Fei* und dem Epitheton *milde* stehen. Versprengte Reste altertümelnder Diktion in halbepischen Gedichten wären etwa noch *Miete = Lohn* in der „Überfahrt“, das alte Flickwort *wohl* im „Langbein“, ein *Willkomm* in der Frommen Jägerin.

Am ausgeprägtesten kommt der ganz leicht archaistische Stil der Altersballaden zur Geltung im „Merlin“ (dessen handschriftlich vorgesehenes *Willkomm!* allerdings nicht mehr in den Druck eingehen durfte), den Holland nach

dieser Seite schon charakterisiert hat. Zweifellos aber hat der Monograph dem vielfach überschätzten Gedichte zuviel Absichtlichkeit im Archaisieren zugeschrieben. Der Gebrauch des mhd., nicht aber nhd. gewöhnlichen Infinitivs *alten* statt altern erklärt sich wohl wie der *Bronne* des Jungen Königs aus Reimzwang, und das Epitheton *rosenblühend* muß eine Augenblicksbildung sein, die nur zufällig an den Uhland noch unbekannten Engelhard anklingt. Wie zurückhaltend der Dichter damals in dieser Hinsicht schon war, geht noch aus einer anderen Variante hervor: Ursprünglich hat es V. 102 geheißen:

Schon harret vor den Brücken
Ein Hirsch der Wildnis sein,
Der nimmt ihn auf den Rücken . . .

— also es wird lieber der hier gänzlich unmotivierte Plural als die dem Volksliedstil geläufige Form: *der Brücken* gesetzt. Schließlich hat er sich ja durch Änderung des ganzen Reimes geholfen. Die einzige Wendung, die innerhalb unseres Gedichtes noch jetzt stark mhd. anmutet, ist: *wie es um dich getan.* Auch auf die gewählte Präposition [1]) *ob* (*ob* einem alten Buche bring ich die Stunden hin) und auf die Konstruktion von *zahm* mit Dativ wäre zu verweisen. Das „Singenthal“, in dem die *feine* Magd dem verirrten Gast den *Gaum* erfrischt, läßt es bei diesen beiden harmlosesten Rückfällen in die ältere Sprache bewenden.

Eine Variante der oben gekennzeichneten achtzeiligen Strophenform begegnet im „Grafen von Greiers“ und in

[1]) Gewählt dürfte überhaupt das richtige Kennwort für die sprachliche Beschaffenheit der späten Balladen Uhlands ein. Dies zeigt sich zumal in der Verwendung des Verbums: etwas *ermerken; nach einem spüren; um etwas fragen; Du kommst mir her, ein Geruf'ner* (Merlin). Im Ver sacrum und im Grafen von Greiers läßt sich die Tendenz zur Ersetzung des verbalen Kompositums durch das Simplex beobachten *freien = befreien, schüttern = erschüttern, die Hand rühren = berühren, der Morgen steigt* sc. empor. In Tell's Tod, der sonst trotz des lockenden Stoffes und der vorliegenden Wunderhornballade gleichen Strophenbaus ganz modern bleibt, fallen Wendungen auf wie: *um einen ergossen* (= geschart) sein, einem *Liebe tragen* usw.

der „Versunkenen Krone". Uhland hat sie offenbar nicht als Nibelungenstrophe empfunden, da er sie in Kurzzeilen notierte und drucken ließ. In der Tat ist schon 1805, in dem Gedichte „Apathie", also bestimmt vor der Periode starker Beeinflussung durch das Nibelungenlied, zufällig die gleiche Form aufgetreten. Die stilistischen Merkmale eines engen Anschlusses an das mhd. epische Maß, die sich für Des Sängers Fluch und die Eberhardballaden ergeben haben, sind hier größtenteils zu vermissen. Leichte Fälle von Parallelismus und Anapher drängten sich ohnehin durch die Strophenform auf. An sprachlichen Merkmalen fehlt es ebenfalls. Daß das vorangestellte Adjektiv gelegentlich unflektiert erscheint, ist eine Lizenz, die Uhland zu jeder Zeit für sich in Anspruch nahm und die uns ja auch in der Jugendpoesie nur bei starker Anhäufung als Kennzeichen volksliedartiger Diktion erschien. In Gedichten der vorliegenden Art zeigt sich also die sprachliche Altertümlichkeit schon nahe am völligen Verklingen. Die Nachzügler aus den Vierziger Jahren halten sich von ihr völlig frei.

Es ist ein wechselvolles Bild, das sich für Uhlands formale Abhängigkeit von den älteren deutschen Vorbildern ergibt. Ein Eindruck zieht sich hindurch: sein allmähliches Reifen und Freierwerden. Von der ziemlich wahl- und stillosen Verwertung erborgter Brocken gelangt er zwar zunächst zu einem völlig unselbständigen Nachgestammel, aber er erhebt sich aus diesem in jahrelangem Ringen mit der Form zu trefflich taktvoller, sehr bewußter und doch nicht überabsichtlicher Beherrschung sprachlicher und stilistischer Kunstmittel. Die „Schwäbische Kunde" archaisiert kaum weniger als der „Rosengarten", und doch welch ein unmeßbarerer Unterschied in dem künstlerischen Niveau, das beide Gedichte verraten!

3. Der Endertrag.

Vielleicht ist man enttäuscht, daß so langjähriges und intensives Studium speziell der mhd. Denkmäler in Uhlands Eigenpoesie so wenig greifbare Früchte getragen hat. Denn

offenbar, mit der Einwirkung des Volksliedes kann sich die des Volksepos nicht vergleichen, und wie das inhaltliche, so ist auch das formale Erträgnis eines Vergleiches nur auf ganz gelegentliche Ähnlichkeiten beschränkt. Daß ein tiefgehender Einfluß dieser Denkmäler auf Uhland stattgefunden hat, soll und kann nach einer solchen Feststellung nicht geleugnet werden; wohl aber, daß dieser so greifbar auf der Oberfläche liegt, wie man nach einzelnen Darstellungen annehmen möchte. Wie die Dichtungen selbst in sprachlicher und inhaltlicher Hinsicht nur spärliches Material ergeben haben, so ist ihre unmittelbare Einwirkung auch durch äußere Zeugnisse weit seltener zu belegen, als man denken sollte. Ein kurzer Seitenblick nach der Wirksamkeit romanischer Denkmäler auf den schaffenden Dichter Uhland ist vorzüglich geeignet, dies klar zu machen.

Die Pariser Periode zumal ist voll von packenden poetischen Anregungen, die sofort zünden: Am 2. August 1810 liest Uhland im Tressan den Gerard de Nevers und notiert sofort: „Erwachte Lust zur dramatischen Bearbeitung dieses Romans.“ Am nächsten Tage lernt er dessen Versgestalt kennen und trägt ihn in dieser Form längere Zeit in sich herum, bis er meint, ihn am besten in der Form eines erzählenden Ottaverimegedichtes meistern zu können (T. 22). Am 9. Juli hat er auf der Bibliothek die Romanze *La fille du Roy d'Espagne* kennen gelernt und offenbar abgeschrieben, am 25. September scheint er sie unter seinen Papieren wiederzufinden und übersetzt sie, am 29. überträgt er die spanische Ildefonsromanze, die er erst zwei Tage vorher kennen gelernt hatte. Im Oktober begeistert er sich an den Romanzen von *Richard sans peür,* am 13. möchte er die Stelle vom Schiffbruch zu einem Gedichte verarbeiten, am 19. überträgt er aus Wace die Geschichte vom Handschuh. Die Idee zum „Bernardo del Carpio“ entwächst einem von spanischer Romanzen- und Dramenpoesie förmlich geschwängerten Boden, sie gewinnt die erste Gestalt acht Tage nachdem er die Lektüre des *Casamiento en la muerte* beendet hat. Als er wieder zuhause ist, wird

er durch die Fabliaux von Barbazan und Méon unmittelbar „zur Poesie aus der bisherigen Niedergeschlagenheit erweckt“. Schnell entwickeln sich die Anfänge zum „Märchenbuche des Königs von Frankreich“ aus den Anregungen, die ihm die Erzählung vom Bunten Pferd, von Aucassin u. a. gewähren.

Also merkbarster Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung: Uhlands Studiengang und Lektüre bestimmt aufs klarste seine dichterische Produktion. Wir kennen keine Zeit seines Lebens, in der er sich dem Einflusse deutscher Vorbilder in solchem Maße hingegeben hätte. Ein paar Wochen aber nach dem Eintreffen der Fabliaux wurde ihm, nach dem Tagebuch zu schließen, ein noch bedeutenderer Eindruck zuteil: „Besuch von Schwab; bringt Buch der Helden von v. d. Hagen, worin ich diesen und den folgenden Tag Siegfried, Etzels Hofhaltung und Alpharts Tod las. Es öffnet sich in diesen Gedichten eine ganz eigene Ansicht von Poesie.“ Dadurch mußte ja doch, so sollte man meinen, der Poet Uhland ans Werk gerufen werden! Aber sein Tagebuch zum mindesten verrät nichts von einer solchen Wirkung. Vergeblich blättert man die folgenden Monatsberichte durch, nirgends die entfernteste stoffliche Anlehnung, nirgends auch nur ein Sujet, an dem diese neue Art Poesie erprobt werden könnte. Am 8. Januar 1812 dichtet er dann plötzlich „nach einer früheren Idee“ das Gedicht Hörnen Siegfried. Schlagen wir zurück, so finden wir, daß diese Idee schon aus dem April 1810 stammt und daß die erste Anregung zu ihr nicht dem frischen Eindrucke eines Denkmales, sondern der Lektüre der Büschingschen Literaturgeschichte zu verdanken ist (Tagebuch S. 7), und das trotzdem er ein paar Wochen vorher (S. 5) mit v. d. Hagens und Büschings Deutschen Gedichten des Mittelalters bekannt geworden war. — Dagegen taucht am 12. Dezember 1815 ganz unvermittelt und ohne daß in der näheren oder ferneren Umgebung irgendeine Quelle ersichtlich wäre, die Idee zu einem Deutschen Heldenbuch auf, die uns denn auch rätselhaft bleibt. Und wie hier,

so vermißt man jeden unmittelbaren Anlaß zum Erstehen eines Dramenplanes vom Gral (23. Aug. 1812), von Balder (11. Nov. 1812). Der psychologische Vorgang, der diese Stoffe in die dichterische Bewußtseinssphäre hat treten lassen, ist uns ganz unklar. In einigen Fällen wissen wir aber sicher, daß politisch-historische und nicht literarische Vorstudien die Idee zu einer Dichtung haben gebären helfen: So bei der Greiersballade, die dem Einflusse Spittlers zu danken ist, und doch wohl auch beim „Herzog Ernst", trotzdem die Lektüre des Volksbuches mit dem ersten Auftauchen der dichterischen Idee zeitlich ziemlich nahe zusammenfällt. Völlig vereinzelt bleibt es, wenn die Lektüre der Wilkinasaga einmal Balladenpläne aufsteigen läßt: Wieland, Dietrich und seine Gesellen sollen in den Mittelpunkt von Sagengedichten rücken, aber kennzeichnenderweise wird ein solcher Plan ebenso schnell, wie er gefaßt worden ist, auch wieder verworfen.

Es wäre ganz verfehlt, wollte man sich durch solche Beobachtungen an der Überzeugung von der Wichtigkeit der altdeutschen Studien für den Dichter Uhland irre machen lassen. Es gibt einen Einfluß einmal aufgefaßter poetischer Vorbilder, der über die greifbare Berührung in Form und Inhalt hinaus oder richtiger tiefer als diese geht. Man darf an Grillparzers Beziehungen zum spanischen Drama erinnern: genau so hat Uhland sein poetisches Empfinden im allgemeinen an der mhd. Epik gekräftigt, sich mit ihren Motiven vollgesogen und als ihr bestes ihren Geist sich anzueignen und wiederzugeben versucht. Wir halten uns an das charakteristische Zeugnis aus dem Jahre 1811, von dem soeben die Rede war; es ist nicht das einzige Mal, daß er versichert, aus dem Studium jener alten Gedichte sei ihm „ein ganz neuer Begriff der Poesie" aufgegangen und seinen Eindruck in die Worte zusammenzufassen sucht: „Die durchgängige Objektivität, der treue deutsche Sinn!" — Zwei Vorzüge, die auch seiner Balladenpoesie von nun an unverlierbar eigen werden sollen!

Dem Volksliede haftet dieser objektive Charakter keines-

wegs durchgehend an. Auch wo sich Uhland bereits ausgesprochen auf dessen Bahnen bewegt, vermag er starke innere Anteilnahme zu bezeugen, so in „Des Goldschmieds Töchterlein". Die scheinbare Kälte im „Schwarzen Ritter", den „Drei Fräulein" mutet lediglich affektiert, nicht episch objektiv an, und im „Jungen König" geht das subjektive Gefühl jeden Augenblick mit dem erzählenden Dichter durch. Natürlich ist nicht das Jahr 1811 die Grenze, jenseits deren überhaupt kein Rückgreifen nach der alten Art mehr erfolgte. Im „Traurigen Turnei" z. B. fällt schon der Titel aus der objektiven Haltung heraus und die Pseudotragik des ganzen Stoffes verrät den noch recht weichlichen Geschmack des Dichters deutlich genug. Aber das bessert sich schnell, und wenn Uhland im Jahre 1815 auch einmal wieder die Äußerung tut: *Das Lied es folgt nicht weiter, des Jammers ist genug* — so macht er nicht gemütliche, sondern ästhetische Bedenken geltend, denn er nennt ja sogar die Quelle, aus der sich der Leser die genaue Liste aller Todesfälle erholen kann! Auch in diesem Gedicht führt er ja einen trauervollen kindesberaubten Vater vor, wie in jenem Erstling von 1802. Aber weit entfernt von dem nassen Jammer von damals bringt er nur die lakonische Notiz: *Ob er vielleicht im Stillen geweint, ich weiß es nicht.* Es ist ein weiter Weg von dem Balladenfragment, in dem der Dichter nicht weiter singen mag, weil ihm das Herze zu weich wird, bis zu der grausamen Tragik des „Lerchenkrieges", in dem er scheinbar so anteillos das furchtbare Blutbad unter den Menschen und den Jubel der freien Vögel nebeneinander zu stellen weiß. Uhland hat diesen Weg nicht nur deshalb zurücklegen können, weil aus dem Fünfzehnjährigen inzwischen ein Sechziger geworden ist, sondern weil er von den besten Lehrmeistern abgenommen hat, daß einem mittelalterlichen Stoffe gegenüber die lyrische Weichheit durch epische Härte und Sachlichkeit zu ersetzen ist — zugleich aber auch, daß mit dieser scheinbaren Kälte die größte sittliche Wärme des Balladendichters sehr wohl vereinbar erscheint, die ihn dazu treibt, hohe

Tugenden der Vorzeit in solch karger, in keiner Weise lobhudelnder Art für sich selbst sprechen zu lassen.

Schmuck- und phrasenlos ist Uhland in den Gedichten jener Zeit tatsächlich zum Lobredner des „treuen deutschen Sinnes“ geworden. Man soll sich die Freude an solcher Kernhaftigkeit nicht durch die zum Ekel gewordenen Schuldeklamationen über diesen Gegenstand verbittern lassen. Die Treue wird nun zum Lieblingsobjekt — nicht etwa seines Preises! denn einen Panegyrikus auf die Kardinaltugend wird man vergebens suchen — sondern seiner objektiven epischen Darstellung. Und zwar speziell die Treue deren Lob das mhd. Volksepos zu singen pflegt, die Treue, zwischen Waffenkameraden, zwischen Herrn und Diener. Treue Liebespaare hat es in Uhlands Jugendpoesie bis zum Überdrusse gegeben. Noch 1812 hält der Sieger im „Traurigen Turnei“ der heimgegangenen Braut ebenso fest die Treue wie der dritte Liebhaber dem toten Wirtstöchterlein, und „Jungfrau Sieglinde“ zieht sich 1812 ins Kloster zurück, um gleich der „Nonne“ von 1805 ganz dem Andenken des Geliebten leben zu können. Aber diese weichlichen erotischen Themata, denen der rührsame Charakter ebenso fest anzuhaften scheint wie das volksliedmäßig oberflächlich archaisierende Element, sagen dem Dichter von nun an immer weniger zu, und wo er in seiner Reifezeit eines Liebesverhältnisses gedenkt, geschieht es entweder in der echt tragischen Weise der „Sängerliebe“ und des „Nothemdes“ oder in der humorvollen des „Eberstein“. Dagegen bringt dasselbe Jahr 1812 bereits in seinen beiden kräftigsten Balladen das Musterbild eines für die Vasallen einstehenden Herrschers (Kaiser Karls Meerfahrt) und eines herrschertreuen Vasallen (Taillefer). 1814 greift Uhland drei ältere Themata auf, deren positive Seite vorbildliche Darstellung der Männertreue ist: Das ideale Verhältnis der „Sterbenden Helden“ untereinander, des Königssohnes zu seinem blinden greisen Vater und des alten Sangesmeisters zu seinem jungen Schüler (Des Sängers Fluch) erfreuen den Dichter sichtlich, ohne daß er viele Worte davon machte.

Und ganz köstlich ist die Wendung, die in der „Schwäbischen Kunde“ auch den Schwank als ein Lobgedicht ritterlicher Treue erscheinen läßt. Wie Uhland später in seinen Vorlesungen mit besonderem Verständnis des nahen Verhältnisses von Ritter und Roß gedenkt, so läßt er auch hier, eine flüchtige Anregung der Quelle ausbauend, seinen Helden dadurch in die Klemme geraten, daß er von seinem ermatteten wackeren Rosse nicht lassen will:

Er hätt' es nimmer aufgegeben,
Und kostet's ihm das eigne Leben.
So blieb er bald ein gutes Stück
Hinter dem Heereszug zurück.[1])

Die Eberhardballaden sind in ihrer ersten Nummer ein schlichtes Hoheslied der Untertanentreue, und das im „Blinden König“ noch etwas sentimental, im „Roland Schildträger“ humoristisch ausgebeutete Motiv der Waffenbrüderschaft zwischen Vater und Sohn wird hier in Nr. 3 und 4 zu höchster tragischer Bedeutung gesteigert. Auch der „Schenk von Limburg“ ist eine Vasallengeschichte, und als nach der nun einsetzenden dreizehnjährigen Pause der Born der Balladendichtung aufs neue zu fließen beginnt, da gilt Uhlands Preis wiederum der höchsten Freundestugend, wie sie „Bertrand de Born“, der schlichten das eigene Leben aufopfernden Treue wie sie „Tell“ gewahrt hat. Treue todesmutige Waffenbrüder führt dann noch die „Bidassoabrücke“ vor, einen über das Grab hinaus anhänglichen Vasallen das „Glück von Edenhall“. All das aber ohne viel Aufhebens, ohne Sentimentalität. So ist tatsächlich bei dem reiferen Balladendichter Uhland die Darstellung des „treuen deutschen Sinnes“ mit „durchgängiger Objektivität“ verbunden und wir finden durch jene in der Stille immer weiterwirkende Vorbilder eine „neue Art der Poesie“ emporgeblüht.

---

1) (Korrekturnote:) Fischers Aufsatz Neue Jahrb. 1917, 321 möchte den Zug freilich auf ein Gedicht von Luise Brachmann zurückführen.

Allerdings, so völlig auswirken konnten sich diese neuen Vorbilder und diese neue Art nicht mehr. Der Höhepunkt ihres Einflusses steht zeitlich dem allmählichen Versiegen der Uhlandschen Poesie nicht mehr allzu fern. Aber es war doch auch ein nicht leicht zu überschätzender Vorteil, daß er all diese Herzenswärme, die der ästhetischen und menschlichen Freude an den mittelalterlichen Gedichten entsprungen war, sich hinüberretten konnte in das nunmehr zu bebauende neue Tätigkeitsfeld und sie von etwa 1820 an der wissenschaftlichen Erforschung und Verwertung dieser Denkmäler zugute kommen ließ.

G. Uschmanns Buchdruckerei (Inh. W. Picht), Weimar.